MASTER NEGATIVE
NO. 93-81596-5

# COPYRIGHT STATEMENT

*AUTHOR:*

HOHEISEL, CARL

*TITLE:*

GOETHES DRAMATISCHE UND ...

*PLACE:*

EISENACH

*DATE:*

[1873]

Master Negative #

93-81596-5

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

**BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET**

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record



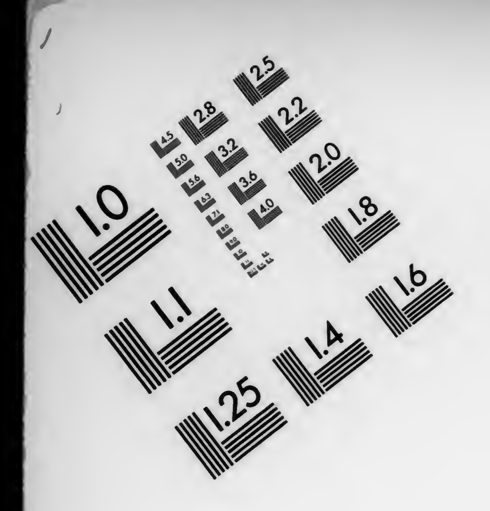
Hoheisel, Carl.
Goethes dramatische und epische Hauptwerke, kurz erläutert und beurtheilt von Carl Hoheisel. Eisenach, J. Bacmeister [1873]
vi, 191 p. 22cm.

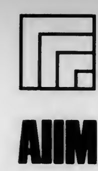
1. Goethe, Johann Wolfgang von - Criticism and interpretation.

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 11x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 7/15/93 INITIALS BE
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT









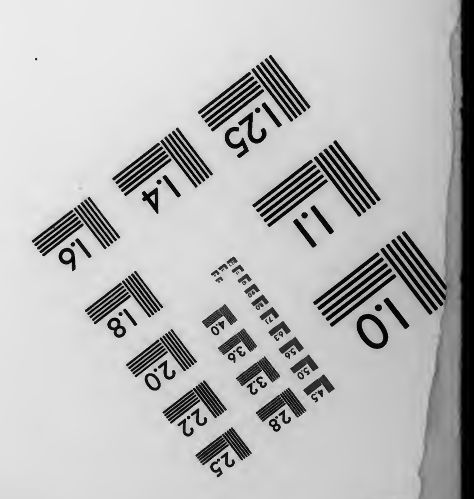
Centimeter

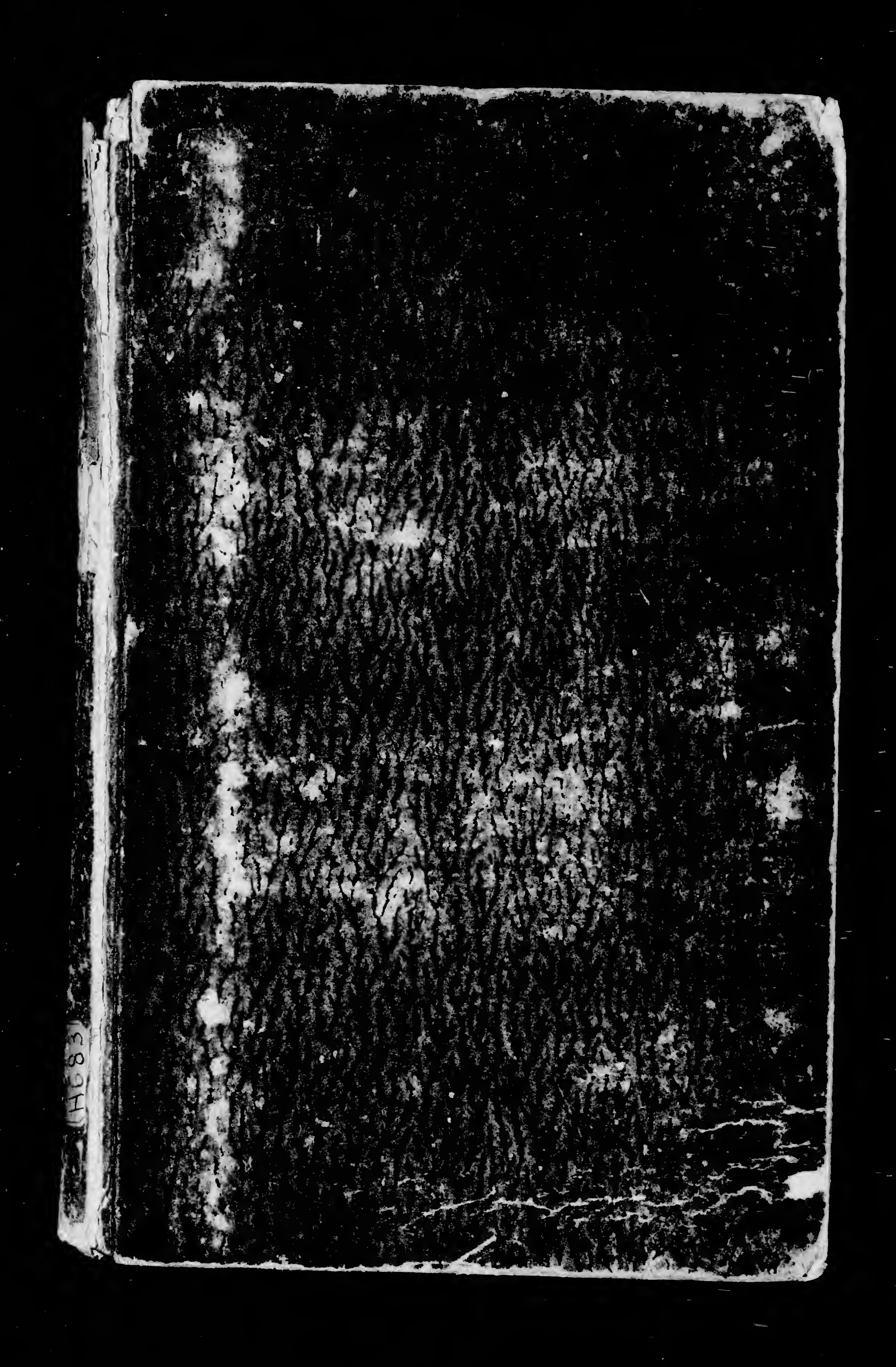
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 mm

1 2 3 4 5

Inches

1.0 1.1 1.25 1.4 1.6 1.8 2.0 2.2 2.5 2.8 3.2 3.6 4.0 4.5 5.0 5.6 6.3




H683

# Goethes



# dramatische und epische Hauptwerke

kurz erläutert und beurtheilt

von

**Carl Hoheisel,**
Oberlehrer.

Eisenach.
Verlag von J. Bacmeister.

Perthes' Buchdruckerei in Gotha.
1873.



# Vorwort.

Ueber Zweck und Ziel der nachstehenden Abhandlungen hat sich der Verfasser hinreichend in der Einleitung zu denselben ausgesprochen. Obwohl fast in allen größern Literaturgeschichten, sowie in jeder ausführlichern Biographie Goethes auch eine Besprechung seiner einzelnen Werke vorkommt, und es außerdem fast über jede seiner größern Dichtungen zahlreiche besondere erklärende Schriften giebt, ja über einige derselben, z. B. den Faust, beinahe ganze Bibliotheken zusammengeschrieben sind, so dürfte doch eine Arbeit über die epischen und dramatischen Hauptwerke Goethes in der Art und innerhalb der Grenzen, wie sie sich der Verfasser dieser Schrift vorgesetzt hat, einem wirklichen Bedürfnisse auch noch in unsern Tagen, oder vielmehr grade wieder in unsern Tagen, entsprechen. Denn in den Biographien des Dichters, zumal in der jetzt am meisten gelesenen des Engländers Lewes, scheinen grade die Beurtheilungen der Werke Goethes zu den oberflächlichsten Partien zu gehören; die Literaturgeschichten, auch die umfangreichern, können den einzelnen Werken eines Dichters nur einen verhältnißmäßig kleinen Raum gewähren; und jene Schriften über die einzelnen Werke erscheinen für den Kreis von Lesern, die der Verfasser dieser Schrift vorzugsweise bei seiner Arbeit im Auge gehabt hat, wiederum viel zu weitläufig oder zu gelehrt und denselben dabei meist schwer zugänglich; überdies konnte er sich mit manchen der vorhandenen Erklärungen und Beurtheilungen im Ganzen oder im

Einzelnen durchaus nicht immer einverstanden erklären. Natürlich hat der Verfasser dieselben, soweit er Einsicht in sie nehmen konnte, vielfach bei seiner Arbeit benutzt, so daß ein gründlicher Kenner der Goetheliteratur grade viel durchaus Neues in seiner Schrift vergeblich suchen dürfte. Vielmehr hat er sich meist nur bemüht, das bereits von Andern ausführlicher Behandelte zusammenzufassen oder zu popularisiren, sowie im Einzelnen seine besondere, von den Vorgängern abweichende Auffassung darzulegen und, wo ihm eine Lücke in den bisherigen Untersuchungen vorzukommen schien, dieselbe auszufüllen. Aber auch hierbei kann er kaum auf allgemeine Zustimmung rechnen. Denn grade darin liegt ja eine Eigenthümlichkeit wahrhaft großer Dichtungen, daß sie eine vielseitige Auffassung zulassen, und daß auch verschiedenartige Erklärungen, jede in ihrer Art, je nachdem die eine oder die andere Seite vorzugsweise betont ist, Recht haben können. — Ueber die Auswahl endlich der in dieser Schrift behandelten eilf Dichtungen als „Hauptwerke" Goethes, namentlich über die Hinzuziehung des „Clavigo" zu denselben und die summarische Behandlung der „natürlichen Tochter", wird sich hoffentlich aus dem, was über diese Dichtungen in den betreffenden Abhandlungen selbst gesagt ist, für seinen Standpunkt die Berechtigung ergeben. — Und so möge denn dieses Büchlein, gemäß seinem in der Einleitung ausgesprochenen Zwecke: die Bekanntschaft mit dem größten Dichter unserer Nation und die Liebe für denselben bei der heutigen Generation zu befördern und namentlich noch jugendlichen Lesern einen Fingerzeig zu besserem Verständniß und gerechterer Würdigung der erläuterten Dichtungen zu bieten und dadurch den Genuß an denselben zu erhöhen, willigen Eingang beim Publikum finden und der Nachsicht wohlwollender Leser empfohlen sein!

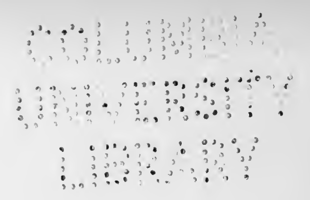
Goldingen, Mai 1873.

**Der Verfasser.**

# Goethes dramatische und epische Hauptwerke.

---

# Inhalt.




# Einleitung.

Man kann sich leider der Wahrnehmung nicht verschließen, daß die Werke unsrer größten Dichter und vornehmlich Goethes, heutzutage selbst bei einem großen Theile unsers gebildeten Publicums ungekannt oder unverstanden sind. Wie ließe sich sonst ein Urtheil erklären, dem man so häufig auch in Kreisen begegnet, welche die Literatur kennen und die Poesie, oder was sie dafür halten, lieben: „Goethe sei doch am Ende schon veraltet, unsere Zeit mache andere Ansprüche an einen Dichter, denen er nicht mehr genüge?" — Aber kann denn das wahrhaft Schöne jemals veralten? Liegt es nicht in seinem Wesen, ohne Rücksicht auf Zeit und Ort und Verhältnisse, jedem, der überhaupt Sinn und Verständniß dafür hat, in seiner ewigen Geltung einzuleuchten? Sind nicht Shakespeare und Dante, Sophokles und Homer, die doch in der Zeit noch weit hinter Goethe zurückliegen und die noch dazu fremden Nationen angehören, auch heute noch schön, auch für uns Deutsche ebenso schön und eine ebenso reine Quelle edelsten Genusses, als sie es zu ihrer Zeit für ihre Völker waren? An der Möglichkeit zweifeln, die dichterischen Leistungen Goethes mit den ästhetischen Anforderungen unserer Zeit und überhaupt irgend einer Zeit in Einklang bringen zu können, heißt also nichts Anderes, als die künstlerische Vollendung dieser Leistungen selbst in Abrede stellen. Und doch entsprechen Goethes Werke, entspricht auch das kleinste Gedicht dieses Meisters den höchsten Anforderungen der Kunst. Denn in jedem wird uns ein anziehender, Gemüth und

Phantasie erregender Stoff geboten, in jedem werden allgemein menschliche, der Theilnahme jedes empfänglichen Herzens gewisse Gegenstände behandelt, in jedem treten uns wahre, lebendige Charaktere, wirkliche Verhältnisse, und solchen Charakteren und Verhältnissen genau entsprechende Handlungen entgegen, und doch sind diese Gestalten immer über das Niveau prosaischer Alltäglichkeit erhoben, dient die Darstellung ihres Wesens und Wirkens immer einer höhern Idee; kurz in jedem Gedicht dieses Meisters spiegelt sich das wirkliche Menschenleben im verklärenden Schimmer wahrer Idealität. Dabei läßt sich überall ein klarer, bis in die kleinsten Züge nachweisbarer künstlerischer Plan erkennen; überall wird das weiseste Maß beobachtet; überall ist die Form dem gewählten Stoffe genau angemessen; überall sind Sprache und Vers von ganz unvergleichlicher Schönheit.

Oder sind etwa heutzutage die Anforderungen an eine Poesie andere, als die genannten? Leider werden wir diese Frage bejaen müssen, und darin wird wohl auch der Grund liegen, weshalb Goethe dem modernen Geschmack nicht mehr zusagt. Die Poesie ist heutzutage eine andere, als die goethesche, und der an dieser Poesie gebildete Kunstgeschmack, wenn man ihn überhaupt noch so nennen kann, ist demgemäß auch ein anderer geworden, als der war, nach dem man Goethes Dichtungen sonst beurtheilte. Namentlich zeigt sich auf dem Gebiet des modernen Romans und Dramas, gerade der Gattungen, die am meisten auf den Geschmack des großen Publicums Einfluß üben, heutzutage eine Verwilderung, die es wohl begreiflich macht, daß ein Publicum, welches an den modernen Erzeugnissen in diesen Dichtungsgattungen Befriedigung findet, den goetheschen Poesien keinen Geschmack mehr abgewinnen kann. Denn statt des Kunstideals beherrscht diese Gattungen heutzutage fast durchweg das Haschen nach Effect oder die Tendenz; statt weisen Maßes zeigt sich in ihnen gewöhnlich eine haarsträubende Uebertreibung; statt „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit" finden wir in ihnen entweder unverschleierte, nackte, prosaische Alltäglichkeit, oder gar willkürliche Verzerrung der Natur und vollständige Unwahrheit, ja Unmöglichkeit in Charakteren, Situationen und Handlungen; statt eines mit künstlerischer Ueberlegung angelegten und mit sicherem Geschick durchgeführten Planes — entweder ein breites, mit dem eigentlichen Gegenstande des Werkes im losesten, oft in gar keinem Zusammenhange stehendes, nur einer



unkünstlerisch zur Schau getragenen Tendenz dienendes, seichtes Raisonnement, oder eine Reihe unmotivirter, auf bloße Ueberraschung des Lesers berechneter, gewöhnlich an Gräßlichkeit sich überbietender Scenen; statt allgemein-menschlich anziehender Gegenstände die parteiische Behandlung von allerlei einseitigen, der Poesie vollständig fremden Tagesfragen; statt eines Stoffes, der einen ruhigen, leidenschaftslosen Kunstgenuß gewährt, einen solchen, der auf eine ungesunde Spannung des Lesers speculirt und geeignet ist, die durch Ueberreizung abgestumpften Nerven des heutigen Lesepublicums auf unnatürliche Weise aufzuregen; statt einer mit dem Stoff genau im Einklange stehenden künstlerischen Form eine willkürliche, nur der Bequemlichkeit des Schreibers oder der Gedankenlosigkeit des Lesers dienende Formlosigkeit. — So sind im Großen und Ganzen die Erzeugnisse der modernen Tagesliteratur, namentlich auf dem Gebiet des Romans und Dramas, und wenn wir auch nicht in Abrede stellen wollen, daß es ehrenvolle Ausnahmen von dieser Regel giebt, daß auch noch immer einzelne edele und würdige Erzeugnisse wahrer Poesie von Zeit zu Zeit ans Licht treten, die, Gott sei Dank, doch auch noch ihren Leserkreis finden, so muß doch zugegeben werden, daß die große Masse des Publicums seine literarischen Bedürfnisse lediglich und vorzugsweise an jenen eben charakterisirten Dramen und Romanen befriedigt, wie sie alljährlich schaarenweise den Büchermarkt überfluthen und den Geschmack des Publicums verderben. Diesem Ungeschmack also müssen wir es zunächst und vorzugsweise zuschreiben, wenn man Goethes Dichtungen heutzutage so oft für veraltet, für nicht mehr entsprechend dem modernen Zeitgeschmacke erklären hört. Denn in der That: Goethe ist auch noch jetzt so wenig veraltet, daß ein einziges Drama, ein einziger Roman, ja ein einziges kleines Lied von ihm nach dem Urtheil des Kenners mehr Poesie enthält und demgemäß mehr künstlerischen Werth hat, als ganze Dutzende von Bänden der modernen Tendenz- und Sensationsliteratur, die, wie hochgepriesen und bewundert sie auch für den Augenblick sein mögen, als ephemere Erscheinungen eines irregeleiteten Zeitgeschmacks, nach einem Jahrzehnt schon auf ewig einer trostlosen Vergessenheit anheimgefallen sind.

Aber auch selbst unter denen, die sich mit Widerwillen von den bezeichneten Ausartungen in der Poesie abwenden, die ihren Geist mit edleren Früchten der älteren und neueren Literatur genährt

Phantasie erregender Stoff geboten, in jedem werden allgemein menschliche, der Theilnahme jedes empfänglichen Herzens gewisse Gegenstände behandelt, in jedem treten uns wahre, lebendige Charaktere, wirkliche Verhältnisse, und solchen Charakteren und Verhältnissen genau entsprechende Handlungen entgegen, und doch sind diese Gestalten immer über das Niveau prosaischer Alltäglichkeit erhoben, dient die Darstellung ihres Wesens und Wirkens immer einer höhern Idee; kurz in jedem Gedicht dieses Meisters spiegelt sich das wirkliche Menschenleben im verklärenden Schimmer wahrer Idealität. Dabei läßt sich überall ein klarer, bis in die kleinsten Züge nachweisbarer künstlerischer Plan erkennen; überall wird das weiseste Maß beobachtet; überall ist die Form dem gewählten Stoffe genau angemessen; überall sind Sprache und Vers von ganz unvergleichlicher Schönheit.

Oder sind etwa heutzutage die Anforderungen an eine Poesie andere, als die genannten? Leider werden wir diese Frage bejaen müssen, und darin wird wohl auch der Grund liegen, weshalb Goethe dem modernen Geschmack nicht mehr zusagt. Die Poesie ist heutzutage eine andere, als die goethesche, und der an dieser Poesie gebildete Kunstgeschmack, wenn man ihn überhaupt noch so nennen kann, ist demgemäß auch ein anderer geworden, als der war, nach dem man Goethes Dichtungen sonst beurtheilte. Namentlich zeigt sich auf dem Gebiet des modernen Romans und Dramas, gerade der Gattungen, die am meisten auf den Geschmack des großen Publicums Einfluß üben, heutzutage eine Verwilderung, die es wohl begreiflich macht, daß ein Publicum, welches an den modernen Erzeugnissen in diesen Dichtungsgattungen Befriedigung findet, den goetheschen Poesien keinen Geschmack mehr abgewinnen kann. Denn statt des Kunstideals beherrscht diese Gattungen heutzutage fast durchweg das Haschen nach Effect oder die Tendenz; statt weisen Maßes zeigt sich in ihnen gewöhnlich eine haarsträubende Uebertreibung; statt „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit" finden wir in ihnen entweder unverschleierte, nackte, prosaische Alltäglichkeit, oder gar willkürliche Verzerrung der Natur und vollständige Unwahrheit, ja Unmöglichkeit in Charakteren, Situationen und Handlungen; statt eines mit künstlerischer Ueberlegung angelegten und mit sicherem Geschick durchgeführten Planes — entweder ein breites, mit dem eigentlichen Gegenstande des Werkes im losesten, oft in gar keinem Zusammenhange stehendes, nur einer unkünstlerisch zur Schau getragenen Tendenz dienendes, seichtes Raisonnement, oder eine Reihe unmotivirter, auf bloße Ueberraschung des Lesers berechneter, gewöhnlich an Gräßlichkeit sich überbietender Scenen; statt allgemein=menschlich anziehender Gegenstände die parteiische Behandlung von allerlei einseitigen, der Poesie vollständig fremden Tagesfragen; statt eines Stoffes, der einen ruhigen, leidenschaftslosen Kunstgenuß gewährt, einen solchen, der auf eine ungesunde Spannung des Lesers speculirt und geeignet ist, die durch Ueberreizung abgestumpften Nerven des heutigen Lesepublicums auf unnatürliche Weise aufzuregen; statt einer mit dem Stoff genau im Einklange stehenden künstlerischen Form eine willkürliche, nur der Bequemlichkeit des Schreibers oder der Gedankenlosigkeit des Lesers dienende Formlosigkeit. — So sind im Großen und Ganzen die Erzeugnisse der modernen Tagesliteratur, namentlich auf dem Gebiet des Romans und Dramas, und wenn wir auch nicht in Abrede stellen wollen, daß es ehrenvolle Ausnahmen von dieser Regel giebt, daß auch noch immer einzelne edele und würdige Erzeugnisse wahrer Poesie von Zeit zu Zeit ans Licht treten, die, Gott sei Dank, doch auch noch ihren Leserkreis finden, so muß doch zugegeben werden, daß die große Masse des Publicums seine literarischen Bedürfnisse lediglich und vorzugsweise an jenen eben charakterisirten Dramen und Romanen befriedigt, wie sie alljährlich schaarenweise den Büchermarkt überfluthen und den Geschmack des Publicums verderben. Diesem Ungeschmack also müssen wir es zunächst und vorzugsweise zuschreiben, wenn man Goethes Dichtungen heutzutage so oft für veraltet, für nicht mehr entsprechend dem modernen Zeitgeschmacke erklären hört. Denn in der That: Goethe ist auch noch jetzt so wenig veraltet, daß ein einziges Drama, ein einziger Roman, ja ein einziges kleines Lied von ihm nach dem Urtheil des Kenners mehr Poesie enthält und demgemäß mehr künstlerischen Werth hat, als ganze Dutzende von Bänden der modernen Tendenz= und Sensationsliteratur, die, wie hochgepriesen und bewundert sie auch für den Augenblick sein mögen, als ephemere Erscheinungen eines irregeleiteten Zeitgeschmacks, nach einem Jahrzehnt schon auf ewig einer trostlosen Vergessenheit anheimgefallen sind.

Aber auch selbst unter denen, die sich mit Widerwillen von den bezeichneten Ausartungen in der Poesie abwenden, die ihren Geist mit edleren Früchten der älteren und neueren Literatur genährt

haben, und die deshalb unangesteckt geblieben sind von dem verderbten Zeitgeschmack, sind gewisse Vorurtheile verbreitet, die sie gerade von Goethe, dem gedankenreichsten und formvollendetsten unter unsern Dichtern, zurückschrecken und eine umfassendere Kenntniß wie ein eingehenderes Verständniß seiner Werke verhindern. Es herrscht nämlich in vielen Kreisen unsers heutigen Publicums die Meinung, Goethes Werke seien anti-religiös und wegen ihrer unchristlichen Tendenz für ein gläubiges Gemüth verletzend und anstößig oder gefährlich. Auch dieser Ansicht glauben wir mit aller Entschiedenheit entgegentreten zu können. Es kommt hierbei nur darauf an, sich im Allgemeinen über das Verhältniß, in dem die Kunst gegenwärtig zur Religion steht, Klarheit zu verschaffen. Beide sind, wenn auch die Kunst ursprünglich von der Religion ausgegangen sein und sich auch noch späterhin oft für ganze Zeitepochen in ihre Dienstbarkeit begeben haben mag, heutzutage durchaus selbstständige, von einander getrennte Gebiete, und es ist darum völlig verkehrt, an einen Dichter die Anforderung zu stellen, jedes seiner Werke müsse ein Glaubensbekenntniß enthalten, und zwar ein Glaubensbekenntniß, das genau mit den symbolischen Büchern unserer Kirche übereinstimme. Dann müßten nicht allein die rein heidnischen Dichtungen des Alterthums, sondern auch selbst die eines Calderon, Dante, Tasso, ja selbst die mittelalterlichen, specifisch-katholisch gefärbten Poesien unsers Volkes bei einem gläubigen Protestanten noch viel mehr Anstoß erregen. Goethe, dessen ganze geistige Entwickelung und reichste literarische Thätigkeit in eine Zeit fällt, wo das religiöse Leben in Deutschland, wenigstens in den gebildeten Kreisen, vollständig darniederlag, wo der dürrste Rationalismus selbst bei den angesehensten Theologen die herrschende Richtung war, ist allerdings kein Christ, wenigstens was wir heutzutage, wo jene Zeiten, Gott sei Dank, vorüber sind, wo ein neues tieferes Glaubensleben in den ernstern Kreisen der deutschen Protestanten erwacht ist und trotz der auf der andern Seite in erschreckender Weise um sich greifenden Gottlosigkeit, sich bei den noch glaubens- und erlösungsbedürftigen Naturen erhält und durch größere Vertiefung in die evangelische Wahrheit immer mehr befestigt, darunter verstehen; aber er darf darum wahrlich noch nicht als der Antichrist betrachtet werden.



Fragen wir zuerst: bei welchem unter den großen deutschen Dichtern der neuern Zeit finden wir denn eine positiv-christliche Richtung? Etwa bei Schiller, Lessing, Wieland? Kommen bei ihnen in religiöser Beziehung nicht noch viel anstößigere und verletzendere Dinge vor, als bei Goethe? Selbst mit dem sogenannten Humanitätschristenthum Herders und mit dem subjectiven Gefühlschristenthum Klopstocks werden wir uns gegenwärtig schwerlich mehr einverstanden erklären können. — Mit Recht anstößig und verletzend für ein gläubiges Gemüth ist in der Poesie, wie sonst in der Kunst und im Leben, nur Frivolität in religiösen Dingen, frevelhafter Spott über das Heilige; davon aber hält sich Goethes Poesie überall durchaus frei. Und wie wir im Leben sehr wohl und ohne Schaden für unser Seelenheil mit Leuten, deren religiösen Grundsätzen wir durchaus nicht beistimmen, verkehren und, indem wir ihren religiösen Standpunkt ganz unberücksichtigt lassen, uns ihres Umganges erfreuen, von ihnen lernen und ihr Wesen wie ihre Handlungen vom rein menschlichen Standpunkte aus beurtheilen können und sollen, so kann und soll man es auch, unsers Erachtens, mit unsern großen Dichtern thun. Wir können es immerhin schmerzlich beklagen, daß ihnen das christliche Gebiet verschlossen war und in ihren Dichtungen das positiv-religiöse Element fehlt; aber wir können uns an all den sonstigen reichen und duftenden Blüthen ihrer Poesie mit reiner Freude und ohne irgend welche Gewissensbisse sehr wohl ergötzen und bilden, und wir können und sollen ihre Werke unbefangen, ohne den religiösen Maßstab daran zu legen und ohne von ihnen zu verlangen, was sie als Kinder ihrer Zeit einmal nicht besaßen, bloß vom Standpunkte der Kunst aus beurtheilen. Gewiß ist die Ansicht ganz richtig, daß das religiöse Interesse für uns das höchste ist, aber es wäre unberechtigter Rigorismus, zu verlangen, daß es für uns schlechthin das einzige sein soll, und alles, wodurch jenes nicht unmittelbar befriedigt wird, für einfach verwerflich zu erklären; dann wäre ja auch z. B. alle Wissenschaft vom Uebel. — Aber noch mehr: Wenn auch unsere großen Dichter sich entweder ganz gleichgiltig, wie Goethe, oder gradezu feindlich, wie Lessing und Schiller, gegen das positive Christenthum verhalten, so tragen sie doch mittelbar, ohne ihre Absicht, ja vielleicht selbst wider ihren Willen, auch selbst zur Anregung religiöser Empfindungen bei. Finden wir nicht auch in der Natur eine Offenbarung Gottes, regt sie uns

nicht zur Bewunderung der herrlichen Werke des Schöpfers, zur Anbetung seiner Allmacht, Weisheit und Güte an? Und sollten wir nicht in den noch viel mehr bewunderungswürdigen Werken des Menschengeistes auch eine Offenbarung Gottes wahrnehmen können? Sollten uns diese nicht auch zur Anbetung des Schöpfers, der dem Menschen so herrliche Gaben verliehen, der ihn zu solchen Werken, aus welchen die ganze Menschheit den edelsten und reinsten Genuß zu schöpfen vermag, fähig gemacht hat, bewegen können? Und sollten diese Werke selbst, indem sie uns über das Gemeine und Niedrige erheben, indem sie unser Herz rühren, unsern Geist bilden, unsere Empfindungen und Gefühle läutern und veredeln, uns für das Schöne und Erhabene begeistern, uns nicht auch in der That frömmer und besser machen?

Ebenso hinfällig, wie der eben bezeichnete, erscheint uns noch ein anderer, mit jenem nah verwandter Vorwurf, den man oft genug gegen Goethe erheben hört: „seine Schriften seien sittlich anstößig, und daher besonders für die Jugend und für Frauen gefährlich". Auch diesen Vorwurf wird man leicht widerlegen können, wenn man sich nur über den Begriff dessen, was man in einer Poesie sittlich und unsittlich nennt, verständigen will. — Allerdings hat Goethe nicht für Kinder geschrieben, und es wäre unverständig, seine Dichtungen ohne Wahl unreifen Lesern, namentlich jungen Mädchen, in die Hände zu geben. Aber das Gefährliche liegt hier meistentheils nur in dem mangelnden Verständniß. Unzweifelhaft ist in Goethes Schriften oft von unsittlichen Dingen die Rede, aber deswegen können dieselben noch nicht unsittlich genannt werden. Soll die Poesie, wie es ja in der That ihre Aufgabe ist, ein idealisirtes Abbild des wirklichen Lebens bieten, so kann in ihr, wenn anders sie Anspruch auf Wahrheit machen will, das Böse: Irrthum, Sünde und Laster, nicht übergangen werden, da es uns ja im wirklichen Leben auch überall begegnet; ja, es dient nothwendig dazu, das Gute, Edle, Göttliche durch den Contrast erst in das rechte Licht zu stellen. Wie würden wir z. B. einen Roman oder ein Drama beurtheilen, wenn in ihnen lauter Tugendhelden, lauter Engel in Menschengestalt vorkämen? Würden wir nicht mit Recht eine solche Erzählung, ein solches Stück für durchaus unwahr und vor allem für höchst langweilig halten? Nicht die Erwähnung des Unsittlichen an sich macht also ein Buch für den Leser gefährlich, sondern die Art und Weise, wie das Unsittliche darin dargestellt wird. Ist die Sünde als Sünde behandelt, wird sie unverhüllt in ihrer Verwerflichkeit, in ihren verderblichen, den Menschen erniedrigenden und zu Grunde richtenden Wirkungen geschildert, erhält das Laster in einer Poesie seine gebührende ernste Strafe, mit einem Worte: läßt der Dichter die poetische Gerechtigkeit walten, dann kann einem solchen Werke wahrlich nicht der Vorwurf der Unsittlichkeit gemacht werden, vielmehr dient es grade auf die kräftigste, nur auf negative Weise den höchsten sittlichen Zwecken. Unsittlich kann man eine Dichtung nur dann nennen, wenn das Laster darin verhüllt, beschönigt, entschuldigt, als etwas Erlaubtes oder doch leicht Verzeihliches dargestellt; wenn die Tugend herabgesetzt, in den Staub gezogen, verhöhnt und verspottet, das sittliche Gefühl also gegen das Laster abgestumpft, gegen die Tugend erkältet wird; oder wenn die Tendenz der Dichtung unmoralisch ist, oder endlich wenn die Phantasie des Lesers durch reizvolle Ausmalung des Bösen verunreinigt und vergiftet wird. In diesem Sinne kann man aber auch für Goethes Dichtungen, wenigstens für seine epischen und dramatischen Hauptwerke, getrost den Vorwurf der Unsittlichkeit zurückweisen.



Wohl zu unterscheiden jedoch von den Begriffen des Sittlichen und Unsittlichen sind die des Schicklichen und Anstößigen. Die letztern sind höchst schwankende, nach dem Geist der Zeiten wechselnde Begriffe, die dem Bewußtsein von Sitte und Unsitte durchaus nicht immer entsprechen. Denn gar nicht selten findet man es, daß eine Nation, eine Zeit, die in der heillosesten Sittenverderbniß steckt, gerade unendlich zarte Ohren hat und eine übergroße Prüderie zur Schau trägt, und daß umgekehrt ein sittlich gesundes Zeitalter sich nicht scheut, das Schlimme beim rechten Namen zu nennen, und an menschlichen Dingen, wo sie ganz unverhüllt zu Tage treten, nicht den geringsten moralischen Anstoß nimmt. Damit wollen wir jedoch keineswegs gesagt haben, daß man schon die Jugend vorzeitig mit unsittlichen Zuständen bekannt machen soll, deren Existenz ihr lieber noch verborgen bliebe, und daß man namentlich Frauen zumuthen dürfte, ihr Zartgefühl bei der Besprechung solcher Zustände zu verleugnen. Und in dieser Beziehung wären allerdings einige Schriften Goethes gar zu jugendlichen Lesern und zumal Leserinnen vorzuenthalten. Doch gilt auch

dies durchaus nicht für alle goetheschen Dichtungen. Die meisten seiner anmuthigsten lyrischen Poesien, ferner einige seiner schönsten Dramen, z. B. Iphigenie und Tasso, desgleichen das Epos Hermann und Dorothea, kann jedermann und jede Frau durchaus ohne Anstoß lesen. Die andern mag man für ein reiferes Lebensalter aufsparen und vor allen Dingen, um nicht das, was zur edelsten und erquicklichsten Nahrung des Geistes und zur sichersten Veredelung des Geschmackes dienen soll, zum eigenen Schaden zu mißbrauchen, bei ihrer Lectüre für ein richtiges Verständniß sorgen.

Hierzu nun hilfreiche Hand zu bieten, ist der Zweck der nachfolgenden Abhandlungen. Je höher das Ziel ist, das sich Goethe bei seinen Dichtungen gesteckt hat und je vollendeter die Kunst, mit der er dieses Ziel erreicht, desto weniger vertragen seine Werke ein flüchtiges, gedankenloses, bloßem Zeitvertreib dienendes Lesen. Je mehr man sich aber in seine Dichtungen vertieft, je sorgfältiger und genauer man in seine künstlerischen Pläne eindringt und sie bis ins Einzelne hinein verfolgt, desto größer ist auch der Gewinn, den man daraus für Geist und Herz schöpfen kann, desto reicher ist der Genuß, den ihre Lectüre uns bietet. Damit nun dieser Gewinn und Genuß auch größeren Leserkreisen, auch schon der Jugend, so weit dies mit ihrer wachsenden Geistesreife sich verträgt, zugänglich werde, haben wir in dem Folgenden gesucht, die epischen und dramatischen Hauptwerke Goethes zu erklären und ihrem künstlerischen Werth und ethischen Gehalte nach zu beurtheilen. Obwohl es fast über jedes einzelne größere Werk Goethes weitläufige gelehrte Commentare giebt, so erscheint doch eine Schrift, die in gedrängter Kürze und mit Hinweglassung des für den gewöhnlichen Leser meist ungenießbaren gelehrten Apparates, in einer leicht faßlichen, auch einem weiteren gebildeten Leserkreise und der reiferen Jugend zugänglichen Form und Sprache eine solche Erklärung und ästhetische Würdigung aller goetheschen Hauptwerke zusammen enthält, keineswegs überflüssig und nutzlos. Da es aber für das Verständniß der goetheschen Dichtungen oft unumgänglich nöthig erscheint, zu wissen, unter welchen Verhältnissen und auf welche äußern Anregungen hin dieselben entstanden sind, so haben wir es für zweckmäßig erachtet, mit dem erläuternden und critischen Theile der einzelnen Abhandlungen in der Regel auch noch eine Entstehungsgeschichte der Werke zu verbinden, und würden es für den



glücklichsten Erfolg unserer Arbeit halten, wenn es uns gelingen sollte, durch all dies, soviel an uns liegt, den Werken unsers genialsten Dichters einen bereitwilligeren Zugang in den gebildeten Kreisen unsers Publicums zu verschaffen und eine erhöhte Liebe für seine Dichtungen bei seinen Lesern anzuregen.

---

dies durchaus nicht für alle goetheschen Dichtungen. Die meisten seiner anmuthigsten lyrischen Poesien, ferner einige seiner schönsten Dramen, z. B. Iphigenie und Tasso, desgleichen das Epos Hermann und Dorothea, kann jedermann und jede Frau durchaus ohne Anstoß lesen. Die andern mag man für ein reiferes Lebensalter aufsparen und vor allen Dingen, um nicht das, was zur edelsten und erquicklichsten Nahrung des Geistes und zur sichersten Veredelung des Geschmackes dienen soll, zum eigenen Schaden zu mißbrauchen, bei ihrer Lectüre für ein richtiges Verständniß sorgen.

Hierzu nun hilfreiche Hand zu bieten, ist der Zweck der nachfolgenden Abhandlungen. Je höher das Ziel ist, das sich Goethe bei seinen Dichtungen gesteckt hat und je vollendeter die Kunst, mit der er dieses Ziel erreicht, desto weniger vertragen seine Werke ein flüchtiges, gedankenloses, bloßem Zeitvertreib dienendes Lesen. Je mehr man sich aber in seine Dichtungen vertieft, je sorgfältiger und genauer man in seine künstlerischen Pläne eindringt und sie bis ins Einzelne hinein verfolgt, desto größer ist auch der Gewinn, den man daraus für Geist und Herz schöpfen kann, desto reicher ist der Genuß, den ihre Lectüre uns bietet. Damit nun dieser Gewinn und Genuß auch größeren Leserkreisen, auch schon der Jugend, so weit dies mit ihrer wachsenden Geistesreife sich verträgt, zugänglich werde, haben wir in dem Folgenden gesucht, die epischen und dramatischen Hauptwerke Goethes zu erklären und ihrem künstlerischen Werth und ethischen Gehalte nach zu beurtheilen. Obwohl es fast über jedes einzelne größere Werk Goethes weitläufige gelehrte Commentare giebt, so erscheint doch eine Schrift, die in gedrängter Kürze und mit Hinweglassung des für den gewöhnlichen Leser meist ungenießbaren gelehrten Apparates, in einer leicht faßlichen, auch einem weiteren gebildeten Leserkreise und der reiferen Jugend zugänglichen Form und Sprache eine solche Erklärung und ästhetische Würdigung aller goetheschen Hauptwerke zusammen enthält, keineswegs überflüssig und nutzlos. Da es aber für das Verständniß der goetheschen Dichtungen oft unumgänglich nöthig erscheint, zu wissen, unter welchen Verhältnissen und auf welche äußern Anregungen hin dieselben entstanden sind, so haben wir es für zweckmäßig erachtet, mit dem erläuternden und critischen Theile der einzelnen Abhandlungen in der Regel auch noch eine Entstehungsgeschichte der Werke zu verbinden, und würden es für den



glücklichsten Erfolg unserer Arbeit halten, wenn es uns gelingen sollte, durch all dies, soviel an uns liegt, den Werken unsers genialsten Dichters einen bereitwilligeren Zugang in den gebildeten Kreisen unsers Publicums zu verschaffen und eine erhöhte Liebe für seine Dichtungen bei seinen Lesern anzuregen.

---

# I. Götz von Berlichingen.

Der Anfang von Goethes Arbeit am Götz von Berlichingen fällt mit großer Wahrscheinlichkeit wohl schon in die Straßburger Studienzeit 1770—1771. Wenigstens hat sich der Dichter mit jenem Stoffe schon damals vielfach im Geiste beschäftigt, und Einzelnes mag wohl auch schon in jener Zeit niedergeschrieben sein. Nach Goethes eigener Darstellung in „Wahrheit und Dichtung" soll der Götz erst nach seiner Rückkehr aus Wetzlar im Winter 1772—1773, und zwar in einem Zuge etwa innerhalb sechs Wochen zu Stande gekommen sein. Doch beruht diese Angabe unzweifelhaft auf einem Gedächtnißfehler und auf einer Verwechselung der ersten Arbeit mit einer spätern Umarbeitung, welche dem Stücke im Wesentlichen die Gestalt gab, in der es bald darauf im Druck erschien. Den ersten Entwurf aber hat Goethe sicher schon ein Jahr früher, im Winter 1771—1772, geschrieben und fertig nach Wetzlar mitgenommen, wie aus einem Briefe des Verfassers an Salzmann in Straßburg vom November 1771 und aus einem Schreiben von Caroline Flachsland an ihren Bräutigam Herder, der Goethe schon im April 1772 die besten Scenen aus dem Götz vorgelesen hatte, unwiderleglich hervorgeht; weshalb Goethe denn auch in Wetzlar in einem dort entstandenen geselligen Vereine, wo jedes Mitglied einen ritterlichen Beinamen führte, selbst Götz von Berlichingen hieß. Dieser erste Entwurf existirt noch und ist nach Goethes Tode aus seinem literarischen Nachlaß herausgegeben worden.



Bei der ein Jahr später vorgenommenen Umarbeitung besteht die Hauptveränderung darin, daß Goethe der Adelheid, der in der ersten Bearbeitung auf Kosten der poetischen Einheit eine viel größere Rolle zugetheilt war, eine geringere Bedeutung gab. Die dabei aufgeopferten Scenen sind, für sich betrachtet, von der größten poetischen Schönheit, und es läßt fürwahr schon auf ein hohes Maß künstlerischer Weisheit bei dem 23jährigen Dichter schließen, wenn er sie trotzdem zu Gunsten des Ganzen fallen ließ. Außerdem suchte der Dichter seinem Stücke „immer mehr historischen und nationalen Gehalt zu geben und das, was daran fabelhaft oder bloß leidenschaftlich war, auszulöschen". — Jedoch auch in dieser Gestalt genügte ihm der Götz noch keineswegs, und es wäre des Umarbeitens, Feilens und Besserns kein Ende gewesen, wenn sich nicht Merck in Darmstadt, Goethes damaliger intimster literarischer Freund, ins Mittel gelegt und auf die endliche Veröffentlichung des Stückes gedrungen hätte. Beide beschlossen, auf gemeinschaftliche Kosten das Werk im eigenen Verlage herauszugeben. Goethe sollte das Papier, Merck den Druck bezahlen. So geschah es auch, und der Götz wurde im Frühjahr 1773 veröffentlicht.

Das Stück erregte gleich bei seinem Erscheinen gewaltige Sensation und machte den Namen des jungen Dichters mit unglaublicher Geschwindigkeit in ganz Deutschland berühmt, so daß seitdem die bedeutendsten Männer der Literatur seine Bekanntschaft suchten, und man ihn unter die ersten Dichter der Nation zählte. Es erschien sehr bald ein Nachdruck des Werkes, und auch eine zweite rechtmäßige Auflage wurde schon im März des folgenden Jahres nöthig. Die Nachahmungen, die das Stück in Ritterschauspielen und Ritterromanen erzeugte, sind zahllos. Herder, welchem Goethe sein Werk gleich nach der Vollendung zugesandt hatte, machte daran zwar vielerlei Ausstellungen, die er nach seiner Weise dem Verfasser in nicht grade schonender Form mittheilte; doch in seinen Aeußerungen an Andere sprach er seine reine Freude an dieser Dichtung aus, nannte es z. B. in den Briefen an seine Braut „eine wirklich schöne Production, in der ungemein viel deutsche Stärke, Tiefe und Wahrheit enthalten sei", und schrieb noch zehn Jahre nach dem Erscheinen des Stückes an Goethe: „Gott segne Dich, daß Du den Götz gemacht hast, tausendfältig." — Noch einmal hat Goethe es im höhern Alter, 1804, unternommen, den Götz für das weimarsche Theater umzuarbeiten.

Bei dieser letzten Recension ist das Stück unnöthigerweise noch mehr in die Länge gezogen, so daß es sogar bei der Aufführung für zwei Abende getheilt werden mußte, und hat einen mehr melodramatischen Charakter bekommen. Auch diese Bearbeitung erschien nach dem Tode Goethes; sie ist jedenfalls die schwächste, und hat sich außerhalb Weimars wohl auch kaum einer Darstellung auf der Bühne zu erfreuen gehabt. —

Goethes Götz von Berlichingen ist in seiner eigenthümlichen, so ganz von dem Stil der damaligen deutschen Bühnenstücke abweichenden Gestalt eine Frucht von des Dichters eifrigen Shakespeare=Studien, zu denen ihn schon in Straßburg hauptsächlich Herder veranlaßt hatte; und doch darf man dies Werk keineswegs für eine bloße Nachahmung Shakespeares, sondern muß es für originell in Stoff und Auffassung halten. Das Studium Shakespeares hat nämlich Goethe nur veranlaßt, mit den willkürlichen Kunstregeln des französischen Dramas völlig zu brechen, die gespreizten Declamationen und das süßliche Schäfergetändel der Franzosen zu verwerfen und an deren Stelle vielmehr die unverfälschte Natur, die ergreifende Wahrheit des frischen, warmen Lebens zu setzen. Goethe war also, wenn auch ganz selbstständig und auf anderm Wege, nämlich auf dem unmittelbarer Intuition, indem es ihm beim Lesen Shakespeares, wie er selbst sagt, zu Muthe war, wie einem Blindgebornen, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt, zu demselben Resultate gekommen, wie schon 20 Jahre vor ihm Lessing auf dem Wege der Reflexion, die bei diesem an dem mühsamen und langwierigen Studium der Alten gereift war. Und wie es diesen Dichter drängte, die neugewonnene Erkenntniß in eigenen Dramen praktisch zu gestalten, und er so zu seiner Miß Sara Sampson und hernach zur Minna von Barnhelm veranlaßt wurde, so trieb es jetzt Goethe, jenes Licht, das sich ihm an Shakespeare entzündet hatte, mit seinem, das lessingsche weit überragenden Dichtergenie in einer eigenen, selbstständigen dramatischen Schöpfung in die Welt hinausleuchten zu lassen: und so schrieb er seinen Götz von Berlichingen.

Während aber Lessing durch sein Studium des Aristoteles und der alten Tragiker davor bewahrt blieb, sich über alle Regeln der Kunst hinwegzusetzen und nur die verkehrten, willkürlichen der Franzosen verwarf, aber nach dem Vorgange der Alten an denen festhielt, die



das Wesen der dramatischen Poesie und die Eigenthümlichkeit des zur dramatischen Bearbeitung gewählten Stoffes dem Dichter setzen, meinte der jugendliche Goethe nach einem Mißverständniß Shakespeares, wie es freilich bei den deutschen Originalgenies jener Periode ganz allgemein war: das Wesen des aus den französischen Banden freigewordenen Genius bestehe in der vermeintlichen Regellosigkeit Shakespeares, oder wenigstens: der dramatische Dichter brauche keine andere Regel anzuerkennen, als die, welche das freischaffende Genie sich selbst setze. Dabei übersah jedoch der 21jährige Dichter, daß dies mit unbestreitbarem Rechte nur von dem bereits zu völliger Reife gediehenen, seiner selbst und des jedesmal einzuschlagenden Weges schon gänzlich sichern Genie gelten könne. Zwar die von den französirenden Theoretikern aufgestellten sogenannten Einheiten der Zeit und des Ortes, nach denen die Handlung des Stückes nicht länger als höchstens 24 Stunden dauern und ohne Wechsel der Scene an demselben Platze von Anfang bis zu Ende vor sich gehen müsse, wurden von ihm nach shakespeareschem Vorgange als beengende Fesseln des Dichters mit vollem Rechte verworfen. Nicht jedoch darf der dramatische Dichter die Einheit der Handlung, die Shakespeare in seinen Stücken auch nie verletzt hat, außer Acht lassen. In gewissem Sinne ist dies nun aber im Götz von Berlichingen geschehen. Es fehlt in diesem Drama in der That an einer durch das Stück selbst begrenzten, vollkommen geschlossenen Handlung, mit der alle einzelnen Scenen, wie es doch in einem vollendeten Drama sein soll und wie es auch in den shakespeareschen Stücken und selbst in fast allen spätern goetheschen ist, so eng und innig verflochten wären, daß man keine einzige herausnehmen könnte, ohne den ganzen Gang der Handlung zu stören. Und das ist auch der Punkt, den Herder ohne Zweifel gleich bei seiner ersten Beurtheilung des Götz gegen den Dichter selbst mit Recht tadelnd hervorheben wollte, indem er sagte, Goethe sei von der Nachahmung Shakespeares irre geleitet worden. Das Stück liefert das Gemälde eines ganzen Zeitalters, nicht eine bestimmte, abgerundete Handlung innerhalb dieses Zeitalters, aus der, wie bei so vielen shakespeareschen Stücken der Geist der Zeit ebenso klar erkannt werden könnte, ohne daß darüber ein wesentliches Erforderniß des Kunstdramas aufgeopfert würde. Es bietet eine Reihe von Scenen, die nur durch die Person des Helden an einander geknüpft sind, Scenen

freilich von einer Frische, Lebendigkeit und Wahrheit, wie sie kaum sonst in irgend einem deutschen Drama vorkommen, aber doch zu lose aneinander gereiht, um eine kunstmäßige dramatische Verwickelung abgeben zu können. Es ist weniger eine tiefe menschliche Leidenschaft Mittelpunkt der Handlung, um die sich alles dreht, als vielmehr ein einzelner großer Heldencharakter, um den sich die verschiedenen Personen und ihre Thaten gruppiren und in dem sich der Geist des Zeitalters abspiegeln soll. Daher die große Menge der verschiedenartigsten Personen, die plötzlich aus dem Hintergrunde der Zeit hervortreten, nur einmal in den Verlauf der Handlung eingreifen und bloß dazu dienen, die Schilderung des ganzen Zeitalters zu vervollständigen. Daher die Häufung einzelner kurzer, unter einander zusammenhangsloser Scenen, die zwar jede für sich von hohem Reiz und sprechender Naturwahrheit sind, aber in ihrer Gesammtheit bei dem steten Wechsel des Schauplatzes dem Drama den Charakter einer gewissen Zerstückelung geben, und die alle nur den Zweck haben, ein möglichst vielseitiges und erschöpfendes Gemälde der Zeit zu liefern.

Diesen Mangel abgerechnet, gehört der Götz zu dem Schönsten und Großartigsten, was die dramatische Poesie in unserer Literatur jemals hervorgebracht hat. Das Stück ist zunächst eins der wenigen durchaus volksmäßigen Dramen, die die neuere deutsche Poesie aufzuweisen hat. Es liefert ein allseitiges Gemälde deutscher Zustände in dem verworrenen 16. Jahrhundert mit allen seinen Bestrebungen und Verirrungen, wie es wahrer und anschaulicher kaum dargestellt werden könnte.

Den Stoff entnahm der Dichter aus der Selbstbiographie des alten Ritters Götz von Berlichingen selbst, die er früher einmal, noch ganz ohne die Absicht sie poetisch zu bearbeiten, gelesen hatte. Doch hat Goethe nur wenig Thatsächliches aus dieser Quelle in sein Stück aufgenommen und die historischen Facta, wie es ja dem Dichter erlaubt ist, mit völliger Freiheit benutzt. Die meisten der vorkommenden Personen: Weislingen, Elisabeth, Maria, Adelheid von Walldorf, Lerse, Georg Götzens Bube, Carl sein Söhnchen, Franz Weislingens Bube rc., sind unhistorisch, und auch die historischen, zumal die des Helden selbst, sind in einem, von der Geschichte vielfach abweichenden idealen Lichte dargestellt. Dazu ist in den chronologischen Angaben die historische Wahrheit, wo es den, für den Dichter allein maßgebenden, poetischen Intentionen förderlich war, oft verletzt. Der historische Götz von Berlichingen starb z. B. erst 1562. Der Dichter läßt ihn aber schon unmittelbar nach dem Kaiser Maximilian, dessen Tod in das Jahr 1519 fällt, enden; der Bauernaufstand in Franken und Schwaben fand erst 1525, also ebenfalls nach dem Tode Maximilians, aber lange vor dem Tode Götzens statt; dagegen hat man den Bruder Martin, den Mönch von Erfurt, der sich gegen die Klostergelübde auflehnt, wenn in ihm, wie es sonst nahe liegt, eine Hindeutung auf Luther enthalten sein soll, wenigstens ein Decennium vor Maximilians Tod zu setzen. Und dennoch ist bei allen Abweichungen von der geschichtlichen Wahrheit das Stück auch der treuste historische Spiegel jener Zeit, und Goethe hat hier gleich in eminenter Weise seine Fähigkeit bewiesen, ein fremdes Zeitalter mit völliger Objectivität zu schildern, sich so ganz in den Geist desselben hineinzudenken, daß man die lebendigsten Gestalten daraus wie unmittelbar vor seinen Augen sich bewegen und handeln sieht.



Fragen wir nun: welches ist der Geist des 16. Jahrhunderts? so wird die Antwort in der Kürze lauten: der Kampf zwischen dem untergehenden Mittelalter und der hereinbrechenden neuen Zeit. In solchen Zeiten des Kampfes und der Gährung hört Ordnung und Gesetz auf, und das Heil des Einzelnen ruht allein auf der Selbsthilfe. Wo sollte auch der Einzelne in jener verworrenen Zeit sein Recht suchen? Etwa bei dem schwachen, in allen seinen Unternehmungen von den selbstsüchtigen Fürsten gelähmten Kaiser; oder gar bei diesen Fürsten selbst, die von dem Schweiße ihrer Unterthanen praßten und alle Menschenrechte derselben mit Füßen traten; oder bei den Gerichten, die nach fremdem, römischem Rechte von bestechlichen, ausländischen Advocaten gehandhabt wurden? Und dennoch ist das Princip der Selbsthilfe ein höchst gefährliches, das nothwendig weichen muß, wenn sich geordnete staatliche Verhältnisse gestalten sollen.

Goethe hatte es in seiner Rede am Shakespearetage am 14. October 1770 in Straßburg ausgesprochen: „Die Stücke des großen Britten drehten sich alle um einen Punkt, in dem die prätendirte Freiheit unsers Wollens mit dem nothwendigen Gange des Ganzen zusammenstößt", und es läßt sich wohl nicht treffender, als in diesen Worten, auch die Idee des Götz von Berlichingen angeben. Götz ist der Repräsentant des absterbenden Mittelalters; bei ihm bildet

in der That der Conflict zwischen der beanspruchten Willensfreiheit des Einzelnen mit dem unaufhaltbaren Gange der Weltgeschichte das tragische Motiv, das seinen Untergang bedingt und dem ganzen Stücke ein hohes menschliches Interesse verleiht. Denn die edle, biedere selbstständige Natur Götzens erregt unsere warme Sympathie gegenüber der einreißenden Schwäche, Treulosigkeit und Selbstsucht, und dennoch war diese edle Natur dem Untergange geweiht, weil sie sich auflehnte gegen den Geist der sich bahnbrechenden neuen Staatsidee.

Freilich hat diese, sich im 16. Jahrhundert zuerst geltend machende Staatsmaxime das Unglück Deutschlands für Jahrhunderte herbeigeführt. Die traurige Zerstückelung des Reichs, der selbstsüchtige Uebermuth der Fürsten einerseits gegen den Kaiser, dessen Macht sie systematisch untergruben, um sich selbst jeder Verantwortung zu entziehen, andrerseits gegen die Unterthanen, die mit empörendster Willkür ausgesogen und mißhandelt wurden; das entartete Pfaffenregiment, insbesondere an den geistlichen Höfen, der Uebermuth der Reichsstädte, die Einführung des fremden römischen Rechts, das statt des einfachen alten Herkommens in den Händen schlauer oder pedantischer Advocaten nur zur Knechtung der Unterthanen von den Fürsten und ihren dienstwilligen Creaturen gehandhabt wurde; der mißhandelte und zur äußersten Rohheit entartete Bauernstand, die allgemeine Sittenverderbniß der Höfe: das alles entwickelte sich in Deutschland in dem verworrenen 16. Jahrhundert.

Die Lichtseite dieses Zeitalters, die Kirchenreformation, hat der Dichter freilich bei Seite liegen lassen und das Bedürfniß nach derselben nur in der Person des Bruders Martin angedeutet. Doch war dies seinem Plane nach nothwendig. Neben Luther, dem bereits siegreichen Reformator, hätte kein anderer Held Raum gehabt, und durch stärkeres Hervortreten der Reformationsbestrebungen wäre nothwendig das Interesse für Götz zersplittert und abgeschwächt worden.

Was aber besonders für den Götz von Wichtigkeit ist und das Interesse für das Stück bei den Zeitgenossen noch bedeutend vermehrte, das ist der Umstand, daß die Zeit Goethes, die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, in vielen Beziehungen eine Parellele zu dem Zeitalter des Götz darbot. Der elende Zustand Deutschlands, wie er



Goethe so recht einleuchtend während seines Aufenthalts in Wetzlar bei einem genauern Einblick in das dort permanent tagende Reichskammergericht sich dargestellt hatte, die Gährung der Gemüther in den untern Schichten des Volkes gegen die schrankenlose Willkürherrschaft der Fürsten, die Treulosigkeit der Fürstenpolitik, zumal an den kleinern deutschen Höfen, das allgemeine Gelüst, alle Schranken der Autorität abzuwerfen und durch kräftige Selbsthilfe die unerträglichen Fesseln der Despotie von sich zu schütteln, das alles trat so augenfällig in den Bestrebungen der Völker während der letzten Decennien vor dem Ausbruch der französischen Revolution, und am deutlichsten in dem Kreise der Original- und Kraftgenies, dem Goethe damals ganz angehörte, zu Tage, daß eine Menge von Zügen im Götz, die derartige Zustände charakterisiren, fast wörtlich auch auf Goethes eigene Zeit passen.

Dazu entwickelt Goethe in diesem Stück schon vollkommen seine hohe Meisterschaft in der Zeichnung der Charaktere. Vor allem muß der biedere, treuherzige, echt deutsche Götz die Sympathie jedes Lesers erregen. Die Urbilder zu Lerse, dem treuen aufopfernden Freunde, zur Elisabeth, der wackern, sich selbst vergessenden, nur für ihren Gemahl lebenden, still und häuslich waltenden deutschen Hausfrau, und zur Maria, der etwas sentimental gefärbten und daher nicht recht in den Kreis ihrer Umgebung hineinpassenden deutschen Jungfrau, hat Goethe unmittelbar aus dem Leben und der eigenen Erfahrung geschöpft; denn zum Gemälde der Elisabeth hat ihm, wie schon der Name andeutet, seine würdige Mutter, zu Lerse der Straßburger Freund gleiches Namens, zu Maria in ihrem Verhältniß zu dem treulosen Weislingen, wenigstens in einigen Zügen, Friederike von Sesenheim gesessen.

Nach shakespearescher Weise sind die Charaktere hauptsächlich durch die Wirkung des Contrastes in das rechte Licht gestellt. Zu dem kräftigen, schlichten, biedern Götz bildet der schwache, eitle, treulose Weislingen den Gegensatz, zu der edeln Elisabeth die ränkevolle, coquette, sittenlose, durch ihre dämonische Schönheit überall nur Verderben stiftende Adelheid, zu Georg, der frischen, herrlichen Jünglingsnatur, wie sie sich nur in der Umgebung Götzens entwickeln konnte, der darum auch Götzens Augapfel und von ihm selbst mehr als sein eigenes, aus der Art geschlagenes Söhnchen geliebt ist, — der in

seiner Art ebenso anziehende, sinnliche, von der verführerischen Schönheit Adelheids wie mit einem Zaubernetz umstrickte, und zum Verrath und Morde seines Herrn verleitete Franz. Ebenso steht dem einfachen Lerse, welchem Götz sein treues Weib zu schützen und zu hüten anvertraut, am Hofe zu Bamberg der verschmitzte, lüsterne, zungenfertige Liebetraut, welcher Weislingen durch seine geschickten Schmeicheleien an den Hof des Bischofs zurücklockt, gegenüber; wie denn überhaupt der anspruchslose Haushalt Götzens dem üppigen, sittenlosen Hofe des geistlichen Fürsten zu Bamberg aufs wirkungsvollste entgegengesetzt ist.

Der tragische Untergang Götzens, so sehr er unsere Theilnahme und unser Mitgefühl rege macht, ist durchaus genügend motivirt. Der Mangel einer sittlichen Versöhnung, die man dem Stücke wohl gemacht hat, ist ungerecht. Wohin das Princip der Selbsthilfe, dessen Vertreter Götz von Berlichingen, freilich im edelsten Sinne, ist, führe, zeigt uns deutlich das Gegenstück seiner Bestrebungen, der Bauernaufstand, der genau auf demselben Princip beruht; und es ist ein feiner Zug des Dichters, daß er seinen Helden in diese völlig anarchische Volksbewegung, wenn auch wider Willen, hineingezogen werden läßt, ohne daß derselbe dem entfesselten Strome der Volkswuth, der sich in den entsetzlichsten Schandthaten Luft macht, beim besten Willen Einhalt thun kann. Auch ist der Untergang des Helden noch durch eine specielle Schuld motivirt: er ist in der That bundbrüchig gegen den Kaiser geworden, indem er sich von den Bauern zur Theilnahme an ihren aufrührerischen Bestrebungen fortreißen ließ.

Auch sonst läßt der Dichter überall die poetische Gerechtigkeit walten. Weislingen kommt auf eine schmähliche Weise um, und zwar wird er gerade darin gestraft, worin er gesündigt. Treulosigkeit gegen Götz und gegen seine Verlobte war seine erste Schuld, und Ehrgeiz das Motiv dazu; und durch Treulosigkeit seines eigenen Weibes, um derenwillen er Maria verlassen, und die nun seinen eigenen Buben Franz zu seiner Vergiftung anstiftet, geht er unter; und auch bei ihr ist es wieder Ehrgeiz: die Aussicht, den Nachfolger des Kaisers, den jugendlichen Carl, durch die unwiderstehliche Macht ihrer Schönheit, deren sie sich durch so viele Proben bewußt ist, zu fesseln und sich dadurch, wenn auch nicht als rechtmäßige Gemahlin, so doch als einflußreiche Geliebte, die Theilnahme an der Kaiserherrschaft zu



sichern, was das ränkevolle Weib zu ihrem Verbrechen verleitet. Franz, der wie Weislingen edel angelegte, aber durch seine Sinnlichkeit von der Adelheid zu Verrath und Mord verführte Jüngling, endet, in seinen Gewissensqualen verzweifelnd, durch Selbstmord; und endlich Adelheid selbst, dieser Dämon in Engelsgestalt, die durch ihre heimlichen Ränke das Verderben der andern Schuldigen herbeigeführt hat, verfällt dem unerbittlichen Urtheil des heimlichen Gerichts, der heiligen Vehme. — Daß aber nicht allein der Einzelne, sondern die ganze Zeitrichtung, deren Vertreter Götz ist, sich ausgelebt hat, zeigt der Dichter darin, daß Götzens Sohn so gar nichts von der kräftigen Natur des Vaters geerbt hat, sondern, völlig aus der Art geschlagen, in den Mauern eines Klosters eine Zuflucht findet.

Seine Meisterschaft bewährt der jugendliche Dichter vornehmlich darin, in wenigen kräftigen Zügen, oft nur mit ein Paar Worten einen lebensvollen Charakter zu zeichnen und oft in einer einzigen kurzen Scene einen charakteristischen Zug der Zeit vor unser geistiges Auge zu zaubern. Auch der Abt von Fulda, das „dicke Weinfaß“ am Bamberger Hofe, der pedantische, von der Unfehlbarkeit der neuen römischen Rechtsdoctrinen in seiner Beschränktheit fest überzeugte Olearius, die Anführer der rebellischen Bauern: Wild, Kohl, Metzler, Sievers; die Nürnberger Kaufleute, die Rathsherren von Heilbronn sind charakteristische, lebenvolle, in ihrer Individualität scharf ausgeprägte und von einander unterschiedene Gestalten; auch die Bauernhochzeit, die einen langwierigen, durch die Gaunerei italienischer Assessoren ausgebeuteten Proceß schlichtet, das Lager der Zigeuner, die den vom Schutz der Gesetze ausgeschlossenen Götz noch zuletzt gegen die blutgierigen Schergen seiner Verfolger schützen müssen, das im Dunkel der Nacht versammelte heimliche Gericht, welches bezeugt, daß die bestehenden öffentlichen Behörden nicht ausreichen, um wahrhaft todeswürdige Verbrechen gebührend zu bestrafen, alle diese Scenen in ihrer plastischen Anschaulichkeit müssen ebenfalls mit dazu dienen, das Gesammtbild jener Zeit, die der Dichter schildern will, zu vervollständigen.

Auch die Sprache des Dichters in diesem Stück, so sehr sie sich von der seiner meisten spätern Werke, z. B. der in der Iphigenie und im Tasso, unterscheidet, ist in ihrer drastischen Kürze, Kraft und Derbheit dem behandelten Gegenstande durchaus angemessen und erhöht nicht unwesentlich die Lebendigkeit und Anschaulichkeit des

Gemäldes. Daß Goethe sich hier der prosaischen Form bedient hat, ist nach der mehr realistischen Natur des behandelten Stoffes völlig gerechtfertigt. So wirkt denn alles in dem Stücke dazu mit, zumal wenn man bedenkt, daß es das erste größere Werk des 22jährigen Dichters ist, es in einer Vollendung erscheinen zu lassen, die den großen Beifall des Publicums gleich bei seinem ersten Bekanntwerden vollkommen erklärt und noch jetzt unsere volle Bewunderung erregt.

## II. Leiden des jungen Werthers.

Im Frühjahr 1772 siedelte Goethe, nachdem er das Jahr zuvor seine juristischen Studien in Straßburg vollendet hatte, für eine Zeitlang aus Frankfurt nach Wetzlar, dem Sitz des deutschen Reichskammergerichtes, über, um dort, wie es damals für junge Rechtsgelehrte, die eine höhere juristische Carriere als Reichsbeamte oder Diplomaten einschlagen wollten, Sitte war, den Reichsproceß practisch kennen zu lernen. Indeß blieben ihm auch hier die juristischen Beschäftigungen durchaus Nebensache. Dagegen machte er in Wetzlar eine tüchtige Schule des Lebens durch, und man muß zugestehen, daß er in derselben mit Ehren bestand und mit gestähltem und geläutertem Charakter aus ihr hervorging. Dort nämlich wurde das von ihm erlebt, was er hernach mit so tiefer, erschütternder Wahrheit in seinem Werther künstlerisch dargestellt hat, indem ihn doch seine gesunde Natur, seine Ehrenhaftigkeit und sein männlicher Wille vor dem traurigen Schicksale Werthers bewahrte. — Unter den neuen Bekanntschaften, welche der junge Dichter in Wetzlar machte, war eine der bedeutungsvollsten die mit Kestner. Derselbe war Secretär der hannövrischen Gesandtschaft, durch sein ernstes, gehaltenes Wesen und durch seine tüchtige, ehrenhafte Gesinnung allgemein geachtet und mit Goethe alsbald aufs innigste befreundet. Er war Bräutigam von Charlotte, der zweiten Tochter des Amtmanns Buff, der eine Besitzung des Deutschritterordens bei Wetzlar verwaltete und im sogenannten „deutschen Hause" mit seiner zahlreichen Familie lebte. Seit dem Tode seiner Frau

führte eben jene „Lotte" ihm das Hauswesen und ersetzte mit ihrem practischen häuslichen Sinn den jüngern Geschwistern die Mutter und dem Familienkreise die Hausfrau. Goethe lernte sie zufällig auf der Fahrt zu einem Balle in dem benachbarten Wolpertshausen kennen; er wußte damals noch nicht, daß sie verlobt sei, und wurde sogleich von ihrer anmuthigen Erscheinung, ihrem frischen gesunden Sinn und ihrer fröhlichen Laune mächtig angezogen.

Seitdem war er ein oft und gern gesehener Gast im deutschen Hause, spielte mit Lottens jüngern Geschwistern, wie er denn überhaupt ein großer Kinderfreund war, und erfüllte bei Lotte, die bei aller Gesundheit ihrer Natur doch in ihren Jahren und als Kind ihrer Zeit nicht ganz frei war von einem Anfluge weicher Gefühlsschwärmerei, ein Bedürfniß des Herzens, für welches sie bei dem durchaus nüchternen und prosaischen Kestner schlechterdings keine Befriedigung finden konnte. Sie war damals 19 Jahre alt und gab sich unbefangen dem Umgange mit dem schönen, lebhaften und anziehenden jungen Dichter hin, ihrer festen Neigung und unwandelbaren Treue gegen ihren Verlobten gewiß und ohne die Gefahr zu ahnen, der ihr Verhältniß zu demselben dennoch durch den vertraulichen Verkehr mit dem neuen Freunde ausgesetzt war. Denn Goethe, in dem durch die äußern Reize und innern Vorzüge Lottens alsbald eine leidenschaftliche Neigung zu ihr entstanden war, konnte es lange Zeit nicht über sich gewinnen, den vertraulichen Verkehr mit ihr aufzugeben, auch nachdem er längst erfahren hatte, daß ihr Herz einem Andern, und zwar dem von ihm so hoch geschätzten Freunde, angehöre und daß sie nie die Seinige werden könne.

Kestner in seiner klaren, ruhigen Weise bemerkte natürlich alsbald Goethes Neigung, die ihm dieser auch durchaus nicht verhehlte; aber im festen Vertrauen auf die Treue der Geliebten und auf die Ehrenhaftigkeit des Freundes, ließ er beide gewähren und wartete beobachtend ab, bis sie von selbst sich zurechtgefunden hätten und zur Einsicht über das, was ihnen Verstand und Pflicht gebot, gekommen wären, indem er bei seiner Menschenkenntniß wohl wußte, daß alles, was von außen geschähe, um eine solche entstehende Leidenschaft zu dämpfen, nur eine entgegengesetzte Wirkung auszuüben pflege. Und er hatte sich in seinem Vertrauen nicht getäuscht. Als Goethe einsah, daß seine Liebe in der That den Frieden des Paares gefährlich werden müsse



und bei ihm selbst möglicherweise eine solche Stärke erreichen könne, daß er sie nicht mehr aus seinem Herzen zu reißen im Stande wäre, faßte er den Entschluß, durch Trennung von der Geliebten das drohende Unheil noch bei Zeiten zu beschwören und durch gewaltsame willenskräftige Bezwingung seines Herzens das Glück und den Frieden des ihm so theuern Paares zu retten. So verließ er denn rasch und ohne Abschied von der Geliebten Wetzlar schon den 11. September.

Bei der Beurtheilung des Verhältnisses zwischen Goethe und Lotte darf man sich weder von der Darstellung in „Werthers Leiden" noch von der in „Wahrheit und Dichtung" irre führen lassen. Bei ersterer hat man nicht zu vergessen, daß sie Poesie ist und daß der Dichter für die Gestalten seines Romanes nur soviel aus der Wirklichkeit genommen hat, als sich mit der Poesie in Einklang bringen ließ, daß er dagegen manches aus andern Erfahrungen seines Lebens oder auch ganz aus freier Erfindung hinzugethan hat. So ist namentlich in seiner Darstellung der Lotte in Werthers Leiden das Bild der wirklichen Lotte vielfach mit dem der Maximiliane von la Roche, zu der Goethe späterhin in Frankfurt, als sie bereits mit dem Kaufmann Brentano verheirathet war, in ein ähnliches, wenn auch weniger leidenschaftliches und schneller abgekühltes Verhältniß trat, wie in Wetzlar zu Charlotte Buff, verschmolzen, der Charakter und das Schicksal Werthers selbst aus seinem eigenen und dem des jungen Jerusalem, der sich bald nach Goethes Abgang aus Wetzlar daselbst erschoß, zusammengesetzt, und namentlich der Charakter Alberts, zumal in der ersten Ausgabe des Werther, durchaus nicht entsprechend dem wirklichen Kestners dargestellt, so daß wir diesen am wenigsten nach seinem Gegenbilde im Werther beurtheilen dürfen. — Andrerseits darf man aber auch nicht die kühle, leidenschaftslose Erzählung Goethes aus seinem Alter in „Wahrheit und Dichtung" über jenes Verhältniß als die echte, reine Quelle zur Kenntniß desselben betrachten. Wie wenig Goethe sich, als er „Wahrheit und Dichtung" schrieb, in die leidenschaftliche Stimmung, die ihn während seines Aufenthalts in Wetzlar wirklich beherrschte, zurückzuversetzen verstand, geht schon aus den einleitenden Worten, mit denen er die dortige Schilderung des Wetzlarer Aufenthalts beginnt, klar hervor. Er sagt da: „Was mir in Wetzlar begegnete, ist von keiner großen Bedeutung, aber es kann ein höheres Interesse einflößen, wenn man eine flüchtige

Geschichte des Kammergerichts nicht verschmähen will." Wir wissen aber besser, daß ihn das Kammergericht damals gar wenig interessirte, daß dagegen, was er dort durch seine Bekanntschaft mit Lotte erlebte, bedeutend genug für seine ganze Entwickelung war; sonst hätte es eben gar nicht die Grundlage einer Dichtung abgeben können, die, wie keine andere, in den Gemüthern aller Leser zündete, weil sie, wie keine andere, aus der Tiefe der eigenen Erfahrung geschöpft war. — Es giebt nämlich noch eine dritte Quelle, die allein den richtigen Maßstab für die Beurtheilung seiner damaligen Gemüthszustände bietet, das ist der nunmehr veröffentlichte Briefwechsel Goethes mit Kestner und des letztern zugleich mit publicirtes Tagebuch. Aus diesen Bekenntnissen entnehmen wir, wie tief Goethe damals überhaupt in jener herrschenden Modekrankheit der Zeit, der Sentimentalität, und in seiner Leidenschaft für des Freundes Verlobte steckte, und welche Charakterfestigkeit und Willensstärke dazu gehörte, um jenes Gefühles doch endlich Herr zu werden und mit Ehren aus einem solchen Conflict des Herzens mit der Pflicht hervorzugehen.

Zu dem Entschluß, sich aus Wetzlar loszureißen, hat unzweifelhaft Merck viel beigetragen. Dieser kam im August nach Wetzlar und mochte hier wohl gleich mit seinem klaren Blick das Unhaltbare der Verhältnisse einsehen. Er verhehlte Goethen sein Wohlgefallen an Lotte, und während er gleichzeitig einem Freunde schrieb: „Auch Goethes Freundin habe ich gesehen, von der er in allen seinen Briefen mit solcher Begeisterung spricht; sie verdient wirklich alles Gute, was er über sie sagen kann", äußerte er gegen Goethe, Lotte gefalle ihm nicht, und schalt ihn aus, daß er sich nicht lieber um eine ihrer Freundinnen bemühe, deren junonische Gestalt Lotten weit vorzuziehen und die noch dazu völlig frei sei. Zugleich machte er mit ihm für die nächste Zeit ein Zusammentreffen in Coblenz ab, von wo aus sie gemeinschaftlich die schönen, Goethe noch unbekannten Rheingegenden besuchen sollten. Was aber in Goethe vorgegangen sein muß, als er sich endlich gewaltsam von Lotte losriß und Wetzlar verließ, darüber belehren uns die kurzen Billets, die er am Abend vor seiner Abreise an Kestner und seine Braut geschrieben und die dieser erst am andern Tage, als er bereits Wetzlar verlassen, zugestellt wurden. Das an Kestner lautet: „Er ist fort, Kestner, wenn Sie diesen Zettel kriegen, er ist fort. Geben Sie Lottchen inneliegenden Zettel. Ich war sehr



gefaßt, aber Euer Gespräch hat mich auseinandergerissen." (Sie hatten nämlich am letzten Abend ihres Zusammenseins im deutschen Hause „ein merkwürdiges Gespräch von dem Zustande nach diesem Leben, vom Weggehen und Wiederkommen ꝛc. ꝛc., welches nicht er (Goethe), sondern Lotte angefangen, geführt, und mit einander ausgemacht, wer zuerst von ihnen stürbe, sollte, wenn er könnte, den Lebenden Nachricht von dem Zustande jenes Lebens geben.") „Ich kann Ihnen in dem Augenblicke nichts sagen, als: Leben Sie wohl! Wäre ich einen Augenblick länger bei Euch geblieben, ich hätte nicht gehalten. Nun bin ich allein, und morgen geh' ich. O, mein armer Kopf!" — Und in der erwähnten Einlage an Lotte heißt es: „Wohl hoff' ich, wiederzukommen, aber Gott weiß, wann? Lotte, wie war mirs bei Deinem Reden ums Herz, da ich wußte, es ist das letzte Mal, daß ich Sie sehe. Nicht das letzte Mal, und doch geh' ich morgen fort. Fort ist er! Welcher Geist brachte Euch auf den Discours, da ich alles sagen durfte, was ich fühlte. Ach, mir wars um hienieden zu thun, um Ihre Hand, die ich zum letzten Mal küßte. Das Zimmer, in das ich nicht wiederkehren werde, und der liebe Vater, der mich zum letzten Mal begleitete! Ich bin nun allein und darf weinen; ich lasse Euch glücklich und gehe nicht aus Euren Herzen; und sehe Euch wieder. . . . Sagen Sie meinen Buben, er ist fort. Ich mag nicht weiter."

In jene mit Merck verabredete Rheinreise rettete sich also Goethe nach der unaufschiebbaren Trennung von Lotte. Neue Eindrücke, das Entzücken über die herrliche Natur der schönen Rheinlande, sogar der Reiz einer neuen anziehenden weiblichen Bekanntschaft (mit Maximiliane von la Roche) verscheuchte die düstere Melancholie aus seinem Gemüthe; doch dauerte es noch ziemlich lange, bis sein Herz völlig genas. Gleich in dem ersten Briefe, den er von der Reise an Kestner schrieb, sagt er: „Gott segne Euch, lieber Kestner, und sagt Lotten, daß ich manchmal mir einbilde, ich könne sie vergessen, daß mir aber dann ein Recidiv über den Hals kommt, und es schlimmer mit mir wird als jemals." Ein solches Recidiv war es denn auch, was ihn nach seiner Rückkehr nach Frankfurt wieder in tiefe Melancholie versenkte und ihn sogar eine Zeitlang mit Selbstmordgedanken umgehen ließ. Aber seine gesunde Natur half ihm bald über solche Klippen und Abgründe hinweg.

Seine Gedanken waren aber noch oft nach Wetzlar gerichtet. Er hatte eine Silhuette Lottens mitgenommen und sie zu Häupten seines Bettes an die Wand geheftet. Vor diesem ihrem Schattenbilde vergegenwärtigte er sich am liebsten die traulichen Stunden, die er in ihrer Nähe verlebt. Unter solchen Umständen scheint es uns eine gefährliche Probe für sein Herz gewesen zu sein, als er sich entschloß, Lotten noch einmal zu sehen. Er kam im November 1772 nochmals auf einige Tage nach Wetzlar und fand die freundlichste Aufnahme. Aber er hatte sich nicht zu viel zugemuthet: er verließ die Geliebte wieder, ohne etwas in seinem Benehmen gegen sie und den Freund bereuen zu müssen. — Um Ostern des folgendes Jahres kam die Zeit, wo Lotte sich mit Kestner vermählen, Wetzlar verlassen und nach Hannover übersiedeln sollte. Goethe schrieb damals an ihren jüngern Bruder Hans, er möchte ihm in Zukunft wenigstens einmal wöchentlich vom deutschen Hause Nachricht geben, damit doch die Verbindung nicht ganz aufhöre, wenn auch „der Mittelstein aus dem Ringe" ausgebrochen sei. Von Kestner erbat er sich die Gunst, die Trauringe besorgen zu dürfen, und schickte sie ihm mit den Worten für Lotte: „An Charlotte Buff, sonst genannt die liebe Lotte." „Möge mein Andenken", fügte er hinzu, „immer so bei Ihnen sein, wie dieser Ring, in Ihrer Glückseligkeit. Liebe Lotte, nach viel Zeit wollen wir uns wiedersehen, Sie den Ring am Finger, und mich noch immer für Sie — da weiß ich keinen Namen; Sie kennen mich ja." — Und als er endlich die Anzeige von der Trauung, die am Palmsonntage, eigentlich etwas früher, als es beabsichtigt war, stattgefunden, erhalten hatte, schrieb er an Kestner: „Gott segn' Euch dann; Ihr habt mich überrascht. Auf den Charfreitag wollt' ich heilig Grab machen und Lottens Silhuette begraben. So hängt sie noch und soll denn auch hängen, bis ich sterbe. Lebt wohl! . . Ich wandere in Wüsten, da kein Wasser ist; meine Haare sind mir Schatten und mein Blut mein Brunnen. Und Euer Schiff, doch mit bunten Flaggen und Jauchzen zuerst im Hafen, freut mich. . . Und unter und über Gottes Himmel bin ich Euer Freund und Lottens." Und bald nachher schreibt er: „Meine arme Existenz starrt zum öden Fels. Diesen Sommer geht alles: Merck, meine Schwester, Ihr, alles. Und ich bin allein. Wenn ich kein Weib nehme oder mich erhänge, so sagt, ich habe das Leben recht lieb." —



Zum völligen Abschluß mit diesem Verhältniß jedoch und zugleich zu gänzlicher Genesung von der damals herrschenden Krankheit der Sentimentalität, in die Goethe, wie wir gesehen haben, selbst so tief verwickelt war, kam es erst, als er es nach seiner alten Gewohnheit unternahm, das, was er bei jenem Verhältnisse empfunden, gelitten und erlebt, künstlerisch zu gestalten und in Form einer freien Dichtung sich gegenständlich zu machen und von sich abzulösen. Natürlich konnte dies erst geschehen, nachdem dieses Verhältniß selbst seinem Herzen ferner gerückt war, nachdem sein Verstand endlich den vollen Sieg über seine Leidenschaft davongetragen und er einen freien Standpunct über derselben gewonnen hatte. — Die erste Idee zum Werther entstand bei Goethe, wie er selbst sagt, erst, nachdem er bei jenem letzten Besuche in Wetzlar von dem traurigen Ende des jungen Jerusalem erfahren und sich von Kestner einen umständlichen Bericht über den ganzen Verlauf der Sache hatte geben lassen. Jerusalem hatte mit Goethe zusammen in Leipzig studirt. Dieser hatte ihn in Wetzlar, wo er sich als Secretär der braunschweigischen Gesandtschaft aufhielt, wiedergesehen, ohne jedoch in nähere Beziehung mit ihm zu treten. Der junge Mann war ein begabter, aber zu düsterer Schwermuth geneigter Mensch. Seine Melancholie fand noch mehr Nahrung, als er sich in der hohen Gesellschaft als Nichtadeliger empfindlich zurückgesetzt sah; dazu kam eine leidenschaftliche Liebe zu der Frau des pfälzischen Secretärs Herdt, die, zu dergleichen Galanterieen nicht aufgelegt, als er sich einmal gegen sie zu weit vergessen hatte, ihm durch ihren Gemahl das Haus verbieten ließ. Er bat darauf Kestner in einem Billet, das wörtlich in den Werther übergegangen ist, um seine Pistolen „zu einer vorhabenden Reise" und erschoß sich mit denselben in der Nacht vom 29. auf den 30. October 1772.

Auf Goethe machte dieser Fall einen erschütternden Eindruck. Er sah aus Jerusalems traurigem Schicksal, welche Folgen es habe, wenn man sein Herz „wie ein krankes Kind" halte, und wurde sich jetzt wohl erst bewußt, welcher Gefahr er selbst, der ja ganz Aehnliches erlebt hatte, entronnen sei. Doch wurde der Werther erst im Juni 1773 begonnen; bis dahin hatte den Dichter die Umarbeitung und Herausgabe des Götz nicht zur Ausführung seines neuen poetischen Planes kommen lassen. Goethe berichtet in „Wahrheit und Dichtung", er habe auch den Werther in einem Zuge in der unglaublich kurzen

Zeit von vier Wochen niedergeschrieben. Dem war aber in Wirklichkeit auch nicht so. Er hat vielmehr, wie aus gleichzeitigen Briefen an seine Freunde hervorgeht, im Ganzen über ein Jahr an dem Werther gearbeitet. Dabei fand er freilich noch Zeit und Lust, sich auch noch mit andern dichterischen Entwürfen zu befassen und namentlich, gleichsam wie zur Erholung von den im Werther geschilderten Ausbrüchen einer krankhaften Leidenschaft, einige kleine satirische Poesien voll des kecksten und frischesten Humors, z. B. die Farce „Helden, Götter und Wieland“, den „Satyros“, das „Jahrmarktsfest zu Plundersweilen“ u. s. w. zu verfassen, Dichtungen, die es uns mehr als irgend etwas Anderes klar machen, wie sehr Goethes eigenes Herz damals schon über die im Werther geschilderten Stimmungen hinaus, wie völlig die Sentimentalität von ihm selbst abgestreift war, zugleich aber auch, wenn wir bedenken, daß gleichzeitig mit ihnen der Werther geschrieben wurde, mit welcher objectiven Ruhe und vollkommenen Herrschaft über seinen Stoff er bei seinen künstlerischen Schöpfungen zu Werke ging.

Erst zur Michaelismesse 1774 kamen „die Leiden des jungen Werthers“ heraus. Noch vor der Verbreitung des Werkes im Buchhandel wurde ein Exemplar desselben an Kestners nach Hannover geschickt. Doch erregte es bei Kestner Anfangs große Verstimmung, daß Goethe hier des Freundes Privat- und Familienverhältnisse so indiscret dem Publicum preisgegeben habe, um so mehr, als bei der großen Berühmtheit, die das Buch alsbald erhielt, die neugierige Menge, die sich mehr für den Stoff, als für die künstlerisch vollendete Gestaltung desselben, interessirte, den historischen Verhältnissen, welche dem Werther zu Grunde lägen, mit der größten Rücksichtslosigkeit nachzuspüren begann. Es trat in Folge dessen eine Erkältung zwischen Goethe und dem Freunde ein. Doch gelang es dem Dichter, Kestner zu begütigen und ihn davon zu überzeugen, daß dem Dichter der Gewinn, den das gesammte Publicum an seinem Werke habe, mehr gelten müsse, als das Interesse des Einzelnen, der etwa dadurch persönlich verletzt würde, und daß auch das müßige Geklatsch der Menge verstummen werde, sobald nur der erste Eindruck, den das Buch gemacht, vorübergerauscht sei. Lange noch führte Goethe hernach den Briefwechsel mit dem theuern Jugendfreunde in herzlicher Weise fort. Kestner starb im Jahre 1800. Lotte sah Goethe noch



einmal 1816 in Weimar wieder. Beide fanden sich natürlich sehr verändert, sie war damals 64 Jahre alt. Goethe sagt von ihr, sie sei noch immer eine sehr hübsche Frau gewesen und habe sich bedeutende Augen, eine anmuthige Gestalt und ein schönes Profil erhalten. Sie starb erst 1828, vier Jahre vor dem Dichter, in Hannover, im 76. Lebensjahre.

In der literarischen Welt machte der Werther noch bei Weitem größeres Aufsehen, als der Götz von Berlichingen, und mit Recht. Beide Dichtungen, offenbar die wichtigsten aus Goethes ganzer Sturm- und Drangperiode, tragen so recht die Signatur der Zeit an sich, in der sie entstanden sind: der Götz giebt ein Bild des ungestümen, verworrenen Drängens und Ringens auf allen Gebieten gesellschaftlichen und politischen Lebens, es weht darin der Geist der 16 Jahre hernach über Europa hereinbrechenden Revolution; der Werther zeigt das in seiner innersten Tiefe aufgeregte Gemüth, das im Gegensatz zu der eingerissenen Unnatur und Verkünstelung eine absolute Herrschaft des leidenschaftlichen Gefühles beanspruchte; beide geben der Natur, aber einer gehobenen, idealisirten Natur ihre volle Berechtigung auf dem Gebiete der Poesie wieder. Nur ist der Werther geschlossener, abgerundeter und daher unzweifelhaft künstlerisch vollendeter als der Götz.

Der Roman „die Leiden des jungen Werthers“ verbreitete sich mit unglaublicher Schnelligkeit über die ganze Welt; er wurde von den Lesern geradezu verschlungen, von den Einen bis in den Himmel erhoben, von den Andern aufs härteste verurtheilt. Das Buch wurde zu wiederholten Malen nachgedruckt, in alle möglichen Sprachen übersetzt, dramatisirt und in zahllosen empfindsamen Romanen nachgeahmt. Sogar die Kleidung Werthers, wie sie in dem Romane beschrieben ist, verbreitete sich als allgemeine Modetracht der damaligen jungen Gefühls- und Kraftgenies; Werthers und Lottens Bild erschienen auf chinesischen Theekisten, und Tausende von empfindsamen Seelen wallfahrteten nach Wetzlar, um den Schauplatz der Geschichte und das vorgebliche Grab Werthers zu besuchen.

Gehen wir jetzt zur Beurtheilung dieses Romans, der wie kein anderer epochemachend in die Literaturgeschichte eingreift, über, so müssen wir hier vor Allem der abgeschmackten Ansicht entgegentreten, die Goethes Dichtung für veraltet und unserer fortgeschrittenen hohen Culturstufe nicht mehr entsprechend hält, ja mit geringschätzigem Lächeln

auf den Roman „Werthers Leiden“ herabsieht und ihn für die Ausgeburt einer völlig überspannten, verschrobenen Zeitrichtung ausgiebt, über die man auf unserer modernen Bildungsstufe, Gott sei Dank! längst hinaus sei. Nun ist allerdings nicht zu leugnen, daß der Werther ein Product seiner Zeit ist. Aber gerade das sind gewöhnlich die gelungensten Romane, die eine bestimmte Zeitrichtung, welche alle Geister und Gemüther der Zeitgenossen bewegt, in einem wahrheitsgetreuen und wirkungsvollen Gemälde darstellen; und wir können uns, auch wenn wir jene Richtung selbst nicht mehr theilen, sehr wohl an der gelungenen künstlerischen Composition eines solchen Zeitgemäldes erfreuen und müssen den poetischen Genius, der das alles so wahr und tief erfassen, das menschliche Herz in seinen geheimsten Regungen belauschen und dieselben so anschaulich und wahr und doch in solcher idealen Verklärung darstellen konnte, mit Recht bewundern.

Nun ist aber gerade in dem Stoff des Werther auch etwas, was keineswegs bloß einer vergangenen Zeit angehört, sondern durch alle Zeiten seine Berechtigung behält, nämlich das warme unverkünstelte, frisch aus dem Herzen hervorquellende Gefühl, das nur in seinem Uebermaß, seiner Einseitigkeit, seiner ungezügelten Leidenschaftlichkeit zu jener ungesunden Sentimentalität wurde, wie sie in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts allgemein in Deutschland herrschte und wie sie Goethe im Werther zum Gegenstande seiner Darstellung gewählt hat; das aber, ohne jene Ausartung ein allgemeines Erbtheil der menschlichen Natur ist, das namentlich in der Jugend des Menschen bei naturgemäßer Entwickelung, wenn es auch nie zur absoluten Alleinherrschaft kommen darf, doch in gewissen Lagen des Lebens in den Vordergrund tritt; das die Grundlage zu den seligsten Empfindungen, wie zu den zerstörendsten Leiden werden, den Menschen zu den erhabensten Höhen der Begeisterung und den edelsten Handlungen hinreißen, ihn aber auch in die größten, seine Sittlichkeit, ja seine Existenz bedrohenden Gefahren stürzen kann; das jedoch bei alledem unbestreitbar ein nothwendiger Factor unsers Seelenlebens ist, das wir uns daher auch nicht in einem spätern Lebensalter, auch nicht in unserer superklugen, schon über die Maßen verständigen Zeit rauben lassen dürfen: und so hat denn der Werther schon seinem Stoff nach, ganz abgesehen von seiner künstlerischen Vollendung, auch noch für uns,



und namentlich für die Jugend, ein rein menschliches und darum wohl berechtigtes Interesse.

Freilich jener Ausartung, der ungesunden Sentimentalität, wollen wir durchaus nicht das Wort reden, und auch Goethe hat dieselbe in seinem Roman auf keinerlei Weise zu entschuldigen oder gar zu rechtfertigen beabsichtigt. Und damit fällt denn auch der sittliche Vorwurf, den man dem Romane so oft gemacht hat, von selbst weg. Man hat nämlich in dem Werther eine Vertheidigung jener Sentimentalität, ja wohl gar eine Vertheidigung des Selbstmordes finden wollen. Gewiß völlig ohne Grund! Goethe hat in seinem ganzen Roman jene überschwengliche Gefühlsseligkeit durchaus als Krankheit dargestellt. Allerdings hat er die Heilung von dieser Krankheit, wie sie sich z. B. an ihm selbst vollzog, zu schildern unterlassen, aber dessenungeachtet kann man nichts Unsittliches an dem Romane finden. Er hat gerade die verheerenden Wirkungen der Krankheit darstellen wollen und gezeigt, wie eine solche ungesunde Sentimentalität den Menschen allmählich total unterhöhlt, wie sie ihm alle männliche Kraft, alle Energie des Willens, alle Lust zur Thätigkeit raubt und ihn dafür in müßige Grübeleien, in düstere Schwermuth versenkt; wie sie ihn allen Menschen entfremdet und zu einem herzlosen Egoisten macht, wie sie ihn mit der ganzen Welt und allen Verhältnissen der Wirklichkeit in einen unlösbaren Conflict bringt, kurz ihn allmählich geistig und sittlich vollständig zu Grunde richtet, so daß er, unfähig, sich männlich aufzuraffen, zuletzt am Leben selbst Ueberdruß und Ekel empfindet und durch Selbstmord endet.

Daß aber Goethe diese Krankheit gerade so, wie es geschehen, in ihrem tragischen Ausgange, und nicht die Genesung von derselben dargestellt hat, das ist wohlbegründet durch das Wesen und die Grenzen der Poesie; und jene Rigoristen, die da meinen, daß nur in einer Bekehrungsgeschichte den sittlichen Anforderungen in der Poesie Genüge geleistet werden könne, übersehen es durchaus, daß eine Bekehrung Werthers nothwendig unpoetisch hätte ausfallen müssen. Denn wie anders hätte Werther genesen können, als indem er sich der Prosa des Lebens, der tüchtigen Arbeit eines bürgerlichen Berufes, einer thätigen practischen Wirksamkeit zugewandt und sich schließlich mit einem alltäglichen gesunden Mädchen verheirathet hätte, das ihm verständig seinen Haushalt geführt, ihm ein Dutzend Kinder geboren

und ihn treu bis an sein selig Ende verpflegt hätte! So berechtigt und „vernünftig" das alles nun aber auch im Leben sein und die Grundlage einer gesunden, behäbigen Existenz für den ordinären Menschen bilden mag, so wenig brauchbar ist's doch für die Poesie. — Selbst Lessing, der ebenfalls mit dem Ende des Werther, aber aus ganz andern Gründen, keineswegs zufrieden war, verlangte, Goethe hätte noch ein Schlußcapitel hinzufügen sollen, und zwar „je cynischer, desto besser". Auch er verkannte dabei, daß Goethe so die ganze Wirkung seines Romans selbst aufgehoben und willkürlich zerstört hätte.

Wie wir es im Götz von Berlichingen gesehen haben, daß Goethe seine poetischen Intentionen an eine herrschende Zeitrichtung anknüpfte, diese in seiner Dichtung benutzte und gerade dadurch so mächtig auf seine Zeitgenossen wirkte, ebenso und in noch augenfälligerer Weise hat er im Werther eine in seiner Zeit ganz allgemein verbreitete Richtung poetisch gestaltet und dadurch für seinen Roman eine Popularität gewonnen, wie sie sonst in der ganzen Geschichte der Literatur fast unerhört ist. Die Sentimentalität lag wirklich damals so zu sagen in der Luft. Sie hatte sich ganz naturgemäß als Reaction gegen die herrschende Verkünstelung und Unnatur, gegen das in hohlen Formen erstarrte, in herzlosem Ceremoniell vertrocknete, in Heuchelei und Lüge verkommene Scheinwesen, wie es seit dem 30jährigen Kriege in Staat, Gesellschaft, Sitte, Mode und Literatur unter den Deutschen eingerissen war, entwickelt. Sie war das natürliche Streben, sich loszumachen von den steifen, drückenden Fesseln der Convenienz, sich ohne geschraubte Complimente menschlich warm an ein menschliches Herz anzuschließen oder, wenn auch das nicht gelang, sich ganz auf sich selbst oder auf die unverkünstelte, dem Menschen jederzeit warm und treu entgegenkommende Natur zurückzuziehen und, befreit von allen todten Formen, seinen eigenen Gefühlen oder einem ungestörten Naturgenuß zu leben.

Wie jenes hohle Schein- und Heuchelwesen hauptsächlich durch den Einfluß der Franzosen in Deutschland aufgekommen war, so stand diese Reaction unter dem Einfluß der Engländer, und die Sentimentalität insbesondere fand Nahrung durch die seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts in Uebersetzungen unter den Deutschen immer mehr verbreiteten richardsonschen Romane, Youngs „Nachtgedanken" und durch jene weichen, nebelhaften, auf ein deutsches



Gemüth, zumal in jener Zeit, nie ihren eigenthümlichen Reiz verfehlenden Naturdichtungen Ossians. Schon in Klopstocks Gedichten zeigt sich diese Weichheit der Empfindung, diese Ueberschwenglichkeit der Gefühle, dies Zerfließen in Rührung und Thränen. In Goethes Jugendzeit nun stand diese Richtung in ihrer höchsten Blüthe, und sie eben fand im Werther ihren treuen und anschaulichen, im verklärenden Schimmer der Poesie sich spiegelnden Ausdruck. Der Werther ist deshalb auch für die Culturgeschichte des vorigen Jahrhunderts ein wichtiges Denkmal und hat somit eine der wesentlichen Aufgaben des modernen Romans, ein Sitten- und Culturgemälde seiner Zeit zu liefern, aufs vollendetste gelöst.

Eine andere Aufgabe des Romanschreibers: ein lebendiges, anschauliches Charaktergemälde der Personen, die in dem Romane vorkommen, zu entwerfen, hat Goethe mit demselben künstlerischen Geschick erfüllt. Zwar an Handlung ist der Werther arm; wir möchten ihn einen lyrischen Roman nennen, und daher ist auch die gewählte Briefform dem behandelten Gegenstande besonders angemessen. Von den handelnden Personen treten besonders Werther und Lotte in den Vordergrund, und auf diese, zumal auf seinen Helden, hat der Dichter, wie billig, seine meiste Sorgfalt verwendet und allen Reichthum seiner Kunst in der Charakterzeichnung desselben entfaltet. Aber auch die Nebenpersonen: Albert, der Bauernknecht, die Tagelöhnersfrau, der Gesandte, Graf von C., das Fräulein von B. u. s. w., sind, wenn auch nur in flüchtigen Umrissen gezeichnet, lebenvolle, individuelle, charakteristische Gestalten. In wahrhaft wunderbarer Weise ist es aber dem Dichter gelungen, uns im Werther selbst ein Seelengemälde von höchstem Interesse zu enthüllen.

Schon in der Exposition des Romans wird uns gezeigt, wie die ganze Natur Werthers darauf angelegt ist, sich gerade so, wie es hernach geschieht, zu entwickeln. Eine weiche, bestimmbare, schwankende Natur, geneigt, „das Bißchen Uebel, das uns das Schicksal vorlegt, stets wiederzukäuen", weiß er vor allen Dingen sich nicht zu beherrschen und in eine vorhandene Ordnung zu fügen; er verspottet alle Regeln der Kunst und des Herkommens, haßt alle Ordnung im Sprechen, Schreiben, in der Kleidung, in den Geschäften; er liebt die Natur mit schwärmerischer Begeisterung, ist Maler und Dichter, will nichts von einer geregelten Thätigkeit wissen und neigt sich einem grübelnden, stets

über sich selbst reflectirenden Wesen zu. In diese passive, beschauliche Natur bringt nun die Liebe Fluß und Bewegung und entwickelt sie in ihrer ganzen eigenthümlichen Vollendung. Aber nicht so auf einmal, plötzlich und mit einem Schlage bemächtigt sich die Liebe seines Wesens. Es ist ein besonders feiner Zug des Dichters, daß er eine andere flüchtige Neigung, die zu jener Eleonore, welche gleich im ersten Briefe erwähnt wird, Werthers Bekanntschaft mit Lotte vorausgehen läßt. Dieser Zug erinnert an Romeos erste Zuneigung zu Rosalinde, bevor er Julie kennen gelernt; sie ist gleichsam ein Vorspiel zu der großen Tragödie der Leidenschaft, die sich hernach vor unserm Auge entwickelt. Es ist nämlich eine bekannte psychologische Erfahrung, daß eine tiefe Leidenschaft nicht so auf einmal vom Himmel fällt, sondern daß ihr immer eine ähnliche schwächere, gleichsam als Vorübung, vorausgeht. Auch die Freundschaft, und grade eine solche, wie sie gleich in den ersten Briefen geschildert wird, zu einem ältern, körperlich und geistig zart organisirten Frauenzimmer, ist für Werther eine Vorübung der Liebe geworden und hat sein Herz für dieselbe empfänglich gemacht. So ist alles genügend vorbereitet in seinem Gemüthe, und als nun der zündende Funke der Liebe in sein Herz fällt, kann seine Geschichte kaum eine andere Entwickelung nehmen, als die geschilderte.

Wir sehen nun Schritt vor Schritt, wie die Liebe zu Lotte wächst, wie sie allmählich die Gestalt einer mächtigen, unbezwinglichen Leidenschaft annimmt, noch bevor Albert auf dem Schauplatz erscheint; wir wissen es voraus, daß dies Verhältniß nur ein unheilvolles Ende nehmen kann. Dieses Bewußtsein macht sich nun auch allmählich, zumal seit Alberts Rückkehr, in Werthers eigener Seele geltend. Aber er ist schon zu tief in seine unglückliche Leidenschaft verstrickt. Denn zugleich mit ihr ist auch seine Reizbarkeit, seine Empfindlichkeit gewachsen, und hat sich seine moralische Kraft gemindert.

Er ist immer gewohnt gewesen, „sein Herz wie ein krankes Kind zu halten“ und ihm in Allem seinen Willen zu thun; nun ist es ihm über den Kopf gewachsen, und die Krankheit, „die ihm die Kräfte verzehrt, raubt ihm zugleich den Muth, sich davon zu befreien“. Von der gebildeten Gesellschaft zieht er sich immer mehr zurück, weil diese ihn überall rauh berührt, seine innere Welt, seine süßen Gefühle, Ideale und Träume roh zerstört; nur mit einfachen, ungebildeten



Leuten, dem Bauernburschen, zu dem ihn ein dem seinigen verwandtes Schicksal hinzieht, der Tagelöhnersfrau u. s. w., und mit den Kindern, weil diese ihm nicht wehe thun können, verkehrt er noch. Dagegen wendet er sich mit krampfhafter Innigkeit, mit brennender Leidenschaft an die unbelebte Natur und an die Thierwelt, als an die einzigen wahren Freunde, die seine zarten Empfindungen nicht stören und sein geheimes Weh, wie er meint, mitfühlend theilen. — Einmal jedoch rafft er sich noch auf. Von dem Freunde, an den die Briefe gerichtet sind, gedrängt, entschließt er sich, durch Trennung von Lotte und durch eine, seinen Kräften und Gaben angemessene Thätigkeit Genesung zu suchen. Dadurch kommt ein für die epische Dichtung kunstgemäß gefordertes retardirendes Element in die Handlung, das die allzuhastige Beschleunigung der Katastrophe aufhält. Er nimmt die Stelle bei der Gesandschaft an; aber der Versuch mißlingt. Die ihm aufgedrungenen Geschäfte widern ihn an. Die pünktliche, pedantische Art des Gesandten ist ihm unerträglich, die Gesellschaft stößt ihn zurück; die Zurücksetzung, die er in dem hochadligen Kreise der Residenz erfährt, verschlimmert sein Uebel in hohem Grade.

Napoleon in jener berühmten Audienz, die er im Jahre 1808 zu Erfurt dem Dichterfürsten Goethe ertheilte, machte in dieser Beziehung an dem Werther eine Ausstellung, die übrigens schon früher von Herder gemacht worden war. Er tadelte es, daß Goethe außer der Liebe, die seinen Helden zu Grunde richte, noch ein anderes Motiv zu seinem Untergange, das des gekränkten Ehrgeizes, in den Roman hineingebracht habe; dadurch sei das Hauptmotiv, die Liebe, abgeschwächt und die Wirkung desselben beeinträchtigt worden. Doch dieser Vorwurf ist völlig unhaltbar. Der krankhafte Seelenzustand Werthers ist keineswegs durch die Liebe erschöpft, wenn er sich gleich auf diesem Gebiete am intensivsten zeigt. Gerade jene ungesunde Reizbarkeit und Empfindlichkeit, die ein wesentlicher Bestandtheil der sentimentalen Stimmung ist, konnte der Dichter nicht besser veranschaulichen, als indem er seinen Helden in eine solche Collision mit der Gesellschaft brachte. Außerdem ist nicht zu übersehen, daß dem Dichter die wirkliche Geschichte des jungen Jerusalem, die er wenigstens zum Theil neben den eigenen Erlebnissen und Erfahrungen, in seinem Werther zur poetischen Gestaltung gebracht hat, dieses Motiv an die Hand gab.

So kehrt Werther denn, statt genesen, nur noch tiefer in seine Krankheit verstrickt, an den Schauplatz seiner Liebe zurück, und da er sich durchaus nicht bemüht hat, seine Leidenschaft während der Trennung mit kräftigem Willen zu unterdrücken, ist dieselbe dadurch nur noch gewaltiger gewachsen und bemächtigt sich sogleich wieder mit so verheerender Uebermacht seines ganzen Wesens, daß er nur schneller und immer schneller seinem Verhängniß entgegeneilt. Seine düstere Schwermuth, sein Lebensüberdruß nimmt von Tag zu Tage zu. Der Gedanke an Selbstmord, der schon, lange bevor er zum Entschluß bei ihm wurde, in seiner Seele aufgeblitzt war, gewinnt allmählich immer mehr Raum in seinem Gemüthe. Er grübelt vielfach über ihn nach, wie das classische Gespräch mit Albert beweist, welches sich an den Anblick seiner Pistolen knüpft, eben derselben Pistolen, mit denen er hernach das tödtliche Blei an derselben, schon dort bezeichneten, Stelle über dem rechten Auge in sein umnachtetes Gehirn schießt.

Charakteristisch für Werther ist ferner seine sich allmählich steigernde Vorliebe für Ossian. Anfangs üben noch die plastischen Gestalten Homers ihren ganzen Zauber auf sein Gemüth aus, das sich besonders durch die Einfachheit der dort geschilderten patriarchalischen Zustände, durch die reine, unverfälschte, von allen Einflüssen der Civilisation noch unberührte Natur der homerischen Helden angezogen fühlt; allmählich aber gewinnen die düstern Nebelbilder Ossians in seiner Liebhaberei den Vorrang über die homerische Anschaulichkeit. Ganz übereinstimmend mit der Verdüsterung seines Gemüthes ist namentlich die Stelle aus dem Ossian, die gegen den Schluß des Romans in die Erzählung eingeflochten wird und wesentlich zur Herbeiführung der Katastrophe beiträgt. Von den einsamen Felsen des einförmig brausenden Meeres, während der Nachtwind schauerlich über die düstere Haide hinsaust, erschallen die Gesänge der Barden, die sämmtlich den tragischen Untergang einer vergangenen Heldenwelt besingen, und zuletzt der Klagegesang Armins über den Tod seiner Kinder Daura und Arindal. Unglückliche Liebe ist auch hier das Thema fast aller Gesänge, und die trostlose Lehre, die Werther sich daraus schöpft, die: daß alles Edle, Herrliche, Schöne hier auf Erden einem frühzeitigen Untergange geweiht ist.

Das Zusammentreffen mit dem armen Irrsinnigen, welcher auch durch unglückliche Liebe zu derselben Lotte, die ihn fesselt, den Verstand



verloren, und die erschütternde Mittheilung seiner Mutter, daß die Zeit, die derselbe in wahnsinniger Raserei im Irrenhause zugebracht, und von sich selbst und seiner Vergangenheit nichts gewußt, für ihn die glücklichsten Erinnerungen einschließe, bestärken ihn in seinem Entschlusse, da die Nacht des Wahnsinns ihn selbst verschont, in der Nacht des Grabes Frieden zu suchen für sein zerrissenes Herz. Das Schicksal des unglücklichen Bauernburschen bringt endlich seinen Entschluß zu vollständiger Reife.

Diese letztere Episode ist erst später in den Roman hineingeflochten worden und fehlt in der ersten Ausgabe des Werther; sie ist aber eine wesentliche Bereicherung der Dichtung. Wie das Liebesverhältniß des Bauernknechtes dem Werthers zu Lotte ähnlich ist, nur der verschiedenen Bildungsstufe angemessen, ein gröberes, so ist in seiner That die andere Möglichkeit, aus dem übermächtigen Conflict der Gefühle mit der ganzen Rücksichtslosigkeit der Leidenschaft sich herauszuretten, gegeben, nämlich die: den Nebenbuhler gewaltsam aus dem Wege zu räumen, eine Möglichkeit, die auch Werther, wie aus seinen Tagebuchbekenntnissen hervorgeht, genau bei sich erwogen hat. Während also dort, in der gröberen Natur, dieser Egoismus der Leidenschaft zum Morde des Nebenbuhlers führt, wird Werther, dessen feiner organisirtes Wesen vor diesem Auswege zurückschrickt, der überdies durch das Gefühl persönlicher Zuneigung sich an seinen Nebenbuhler gefesselt fühlt, in der Qual seines Herzens zum Selbstmord getrieben, der denn auch endlich seinem Leiden ein gewaltsames Ende macht.

Nicht minder fein, als der Charakter Werthers, ist der Lottens gezeichnet. Lotte bildet in vieler Beziehung einen Gegensatz zu Werther, wie sich denn überhaupt entgegengesetzte Naturen am leichtesten in leidenschaftlicher Liebe zu einander hingezogen fühlen. Sie ist eine durch und durch gesunde Natur. Kaum erwachsen, ist sie zum Vorstande eines großen Haushaltes berufen und findet dabei in einer geregelten Thätigkeit, die ihr keine Zeit zu müßigen Grübeleien läßt, in einem frischen Wirken für das Wohl der Ihrigen, ihres Vaters und ihrer zahlreichen Geschwister, eine würdige Lebensaufgabe. In den wenigen Mußestunden, die ihr übrig bleiben, weiß sie in erheiterndem Vergnügen Erholung und Erfrischung zu finden. Sie liebt den Tanz unter allen Vergnügungen, wie es einer gesunden, jugendlichen Natur

ganz angemessen ist, am meisten. Die Grillen vertreibt sie sich, indem sie sich einen Contretanz auf ihrem verstimmten Clavier vortrommelt. Von Romanen liebt sie nur diejenigen, wo es ebenso zugeht, wie in ihrer alltäglichen Umgebung. Sie verschmäht es nicht, auch über gewöhnliche Stadtgeschichten mit ihren Freundinnen ein Gespräch zu führen. In der häuslichen Sorge für ihre Geschwister, in dem Besuche der Alten, in der Pflege der Kranken, kurz auf allen Gebieten weiblicher Pflicht- und Liebesthätigkeit hat sie ihre Stärke. Und doch findet sich auch in ihrem Gemüthe ein Anknüpfungspunkt für die sentimentale Leidenschaftlichkeit Werthers. Es ist die jedem jugendlichen weiblichen Herzen so natürliche Empfänglichkeit für das Ideale, welche sich bei ihr in einer warmen Hingebung an die Natur, in der Vorliebe für Klopstock äußert. In dieser findet sie bei dem durchaus nüchternen und verständigen Albert keine Sympathie. Mit Werther dagegen ist sie gewohnt, „alles, was sie Interessantes fühlte und dachte, zu theilen", und so füllte er denn in der That eine Lücke in ihrem Verhältniß zu Albert aus. Vor allen Dingen aber hatte das Mitleid mit Werther ihre volle Theilnahme für ihn geweckt.

Diese herzliche Theilnahme findet Anfangs Nahrung durch die Abwesenheit ihres Verlobten, an dem sie eine feste Stütze gefunden; doch so lange sie noch im Kreise ihrer Familie in voller Thätigkeit ist, bleibt das Verhältniß ein durchaus schuldloses. Erst nach der Vermählung mit Albert, wo sie viel Muße hat, viel allein mit sich ist, nimmt es auch von ihrer Seite einen immer bedenklichern Charakter an, bis denn in jener letzten Unterredung mit Werther, wo sie von der leidenschaftlichen Gluth des Freundes völlig angesteckt wird, auch ihr Gefühl über die Grenzen des Erlaubten hinausströmt und sie in eine Schuld gegen ihren Gemahl verwickelt. Aber damit ist für sie auch der Bann gebrochen. Sie findet sich sogleich wieder, verschließt die Thür hinter sich, giebt den drängenden Bitten Werthers um ein letztes Wort des Abschieds kein Gehör und büßt ihre Schuld durch das, was sie hernach bei der Nachricht von Werthers Tode leidet, vollständig. — Wohl fühlen wir, daß der Schmerz des Erlebten noch lange in ihr nachzittern, daß die Erinnerung daran ihrem Gemüthe vielleicht für immer einen elegischen Zug, aber dadurch nur einen neuen zarten Reiz verleihen wird; jedoch wir sehen auch voraus, daß sie ihrem Gemahle durch die Erfahrung von der Schwäche der weiblichen Natur



gewitzigt, fortan in unerschütterlicher Treue anhangen und ihm ein dauerndes, ungetrübtes Glück bereiten wird, nachdem das einzig denkbare Hinderniß desselben, freilich auf eine für beide Gatten so schmerzliche Weise, aus dem Wege geräumt ist. Und so fehlt es denn wenigstens von dieser Seite auch nicht an einer Versöhnung, die uns in der Aussicht auf ein festes, dauerndes Glück der durch den Schmerz geläuterten und nun gleichsam aufs Neue und um so inniger vereinigten Gatten dargeboten wird.

Was nun endlich die Form anlangt, in der uns Goethe die Geschichte Werthers erzählt, so sind wohl alle darüber einig, daß sie nicht geschickter, dem Gegenstande angemessener gewählt werden konnte. Die Sprache ist von einem melodischen Zauber, wie sie sonst nur Versen eigen zu sein pflegt.

Besonders charakteristisch ist der Stil, der in seiner eigenthümlichen Abgebrochenheit und in der Menge von Anakoluthen die Aufregung der Leidenschaft, die sich in jenen Briefen ausspricht, aufs treffendste malt. Auch hier folgte Goethe durchaus der Natur, denn die Sprache des Werther, obwohl der Roman mit reifem Kunstbewußtsein abgefaßt und aufs sorgfältigste gefeilt wurde, zeigt eine auffallende Aehnlichkeit mit der, welche in den Briefen des Dichters herrscht, die durch sein Verhältniß zu der wirklichen Lotte veranlaßt waren.

---

# III. Clavigo.

Goethes Trauerspiel Clavigo wurde im Sommer 1774, gleich nach Vollendung des Werther und noch vor dessen Herausgabe abgefaßt. Ueber die Entstehung dieses Stückes erzählt Goethe selbst in „Wahrheit und Dichtung" etwa Folgendes: Es hatte sich in Frankfurt ein heiterer Gesellschaftskreis junger Leute gebildet, der wöchentlich einmal zusammenkam und in dem gewöhnlich etwas vorgelesen wurde. Unter mancherlei Scherzen, die man daselbst trieb, war auch die Einrichtung getroffen, daß jedesmal nach dem Zusammenkommen der Gesellschaft geloost wurde, welche unter den anwesenden jungen Leuten männlichen und weiblichen Geschlechts sich für den Abend gleichsam als verheirathete Paare betrachten sollten. Hier traf es sich nun, daß Goethen gleich von Anfang an dreimal hinter einander dasselbe junge Mädchen durch das Loos zufiel. Beim dritten Male erklärte die Gesellschaft, der Himmel selbst habe gesprochen, sie könnten nun nicht mehr geschieden werden, und beide ließen sich den Scherz gefallen. Das junge Mädchen hieß Anna Sibylla Münch und war die Tochter eines wohlhabenden Frankfurter Kaufmanns. — In diesem Kreise nun hatte Goethe eines Abends das Mémoire des Beaumarchais gegen den spanischen Schriftsteller Clavigo zum Vorlesen mitgebracht. Als er seinen Vortrag geendet, wandte sich Anna an ihn mit den Worten: „Wenn ich Deine Gebieterin und nicht Deine Frau wäre, so würde ich Dich ersuchen, dies Mémoire in ein Schauspiel zu verwandeln, es scheint mir ganz dazu geeignet zu sein." —



„Damit Du siehst, meine Liebe", antwortete Goethe, „daß Gebieterin und Frau auch in einer Person vereinigt sein können, so verspreche ich, heute über acht Tage den Gegenstand dieses Heftes als Theaterstück vorzulesen." Und er hielt Wort. Freilich sei ihm selbst, äußert er weiterhin, der Gegenstand schon gleich beim eigenen ersten Lesen dramatisch, ja theatralisch vorgekommen, aber ohne jene Anregung wäre das Stück, wie so viele andere, wohl nicht zur Abfassung gekommen.

Man hat die Wahrheit dieses Berichtes von der Entstehung des Clavigo neuerdings angezweifelt, weil jener gesellige Scherz, bei dem die Paare der Gesellschaft durchs Loos bestimmt wurden, nach Goethes Briefen an Kestner schon in den Januar 1773 gefallen sein soll, während die Mémoires von Beaumarchais erst Anfang 1774 veröffentlicht wurden und sich von da mit größter Schnelligkeit durch ganz Europa verbreiteten. Als ob das erwähnte gesellige Spiel nicht bis ins folgende Jahr fortgedauert haben oder in demselben erneuert sein könnte; wie ja nach Goethes eigener Erzählung jene Gesellschaft, an der sich Anna Sibylla Münch betheiligte und der eben das Trauerspiel Clavigo seine Entstehung verdankte, auch nur die Erneuerung eines geselligen Vereines war, der schon mehrere Jahre früher, vor der am 1. November 1773 erfolgten Verheirathung von Goethes Schwester Cornelia, ja vor Goethes Abgang zur Universität nach Leipzig, bestanden hatte.

Einige Partien des Stückes, z. B. die Unterredung zwischen Beaumarchais und Clavigo im zweiten Act, sind fast wörtlich aus dem Französischen übersetzt; den Schluß will Goethe einer englischen Ballade entlehnt haben; aber dennoch hat der Dichter nicht allein die ganze theatralische Darstellung, sondern auch vieles zur Motivirung der Handlung aus seinem eigenen Genius geschöpft, wie denn z. B. grade der anziehendste und gelungenste unter allen Charakteren des Stückes, Carlos, ganz und gar ein Werk von Goethes eigener Erfindung ist.

Merck in Darmstadt, mit dem Goethe damals in besonders lebhaftem Verkehr stand, war mit dieser Arbeit durchaus nicht zufrieden, sondern erwiderte, als Goethe ihm dieselbe mittheilte: „Solch einen Quark mußt Du mir künftig nicht mehr schreiben; das können die Andern auch." — Uns scheint indeß dies Stück durchaus kein solcher Quark zu sein. Es zeigt freilich einige Mängel, aber auch die

großen Vorzüge einer raschen, im ersten warmen Interesse an dem gewählten Stoff ausgeführten Production. Zwar ist der Charakter Clavigos nur eine Copie von Weislingen im Götz, sind einige andere Charaktere, wie der von Sophie Guilbert, ihrem Gemahl, und Buenco, nur flüchtig skizzirt, der des Beaumarchais fast unverändert aus der französischen Quelle in das Trauerspiel herübergenommen, ja die Figur des St. George, der bloß in der einen Scene im zweiten Act, und auch da nur als fast stummer Zeuge der Handlung vorkommt, beinahe überflüssig; aber, was dem Stücke seinen eigenthümlichen Werth und einen wesentlichen Vorzug vor so vielen Erzeugnissen der deutschen dramatischen Literatur, ja selbst vor mehreren andern Goethes giebt, ist die ungemein lebendige Handlung und die Geeignetheit für eine wirkungsvolle theatralische Darstellung, weshalb es sich denn auch bis heute auf der Bühne erhalten und die größten Bühnenkünstler veranlaßt hat, seine Rollen, besonders die des Carlos, zum Gegenstande ihres eifrigsten Studiums zu machen.

Die Idee dieses Trauerspiels hat Goethe selbst in „Wahrheit und Dichtung" folgendermaßen angegeben: „Der [gewöhnlich in Tragödien dargestellten] Bösewichter müde, die aus Rache, Haß oder kleinlichen Absichten sich einer edeln Natur entgegensetzen und sie zu Grunde richten, wollt' ich in Carlos den reinen Weltverstand mit wahrer Freundschaft gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängniß wirken lassen, um auch einmal auf diese Weise eine Tragödie zu motiviren." Auch über die Kunstgattung, der das Stück angehört, und für die Beurtheilung des Charakters der beiden Hauptpersonen giebt uns Goethe selbst in „Wahrheit und Dichtung" einen schätzbaren Fingerzeig. In Betreff der erstern fügt er, nachdem er das wegwerfende Urtheil, welches Merck über das Stück gefällt, erwähnt hat, hinzu: „Und doch hatte er hierin Unrecht. Muß ja doch nicht alles über alle Begriffe hinausgehen, die man einmal gefaßt hat; es ist auch gut, wenn manches sich an den gewöhnlichen Sinn anschließt." Er meint darunter offenbar, das Stück gehöre in die Gattung der sogenannten bürgerlichen Tragödien, wie sie seit Lessings „Miß Sarah Sampson" in der deutschen Literatur aufgekommen waren, und auch diese Gattung habe ihre poetische Berechtigung. Und in der That, wer wollte ihr dieselbe absprechen, wenn es nur dem Dichter gelingt, ein allgemein menschliches Interesse an dem einfachen,



aus dem gewöhnlichen bürgerlichen Leben entlehnten Stoff einzuflößen. Auch Schillers „Räuber" sowie „Cabale und Liebe" gehören dieser Gattung an. Der Stoff, wie ihn Goethe theils im Beaumarchais vorfand, theils durch eigene Erfindung ergänzte und nach einer andern Quelle zum Abschluß brachte: ein ungetreuer Liebhaber, der, von dem Bruder der verlassenen Geliebten zur Rechenschaft gezogen, halb aus Furcht vor dessen Rache, halb aus Reue über seine eigene schmähliche Handlungsweise zu der Verlassenen zurückkehrt; dann, indem er zu der Ueberzeugung gelangt, daß nur Mitleid mit dem durch seine Schuld hinsiechenden Mädchen, nicht erneute Liebe ihn zu dem ihr versprochenen Ehebündnisse bewegen kann, von einem weltklugen Freunde leicht zu erneuertem Abfall veranlaßt, und endlich zur Strafe für seine doppelte Treulosigkeit von dem erzürnten Bruder an dem Sarge der durch ihn zu Grunde gerichteten Geliebten getödtet wird; durch seine tiefe, verzweiflungsvolle Reue aber die Manen der Verstorbenen und die Rachegluth der Ueberlebenden versöhnt und mit ihrer aufrichtigen Vergebung stirbt; — ein solcher Stoff bot zur Entwickelung großartiger heroischer Charaktere schlechterdings keinen Spielraum dar und mußte sich in den Grenzen der sogenannten bürgerlichen Tragödie halten oder, wie Goethe es ausdrückt, sich „an den gewöhnlichen Sinn anschließen". — Indessen erhebt sich doch durch den düstern politischen Hintergrund, den der Dichter dem Stücke gegeben, ähnlich wie in Schillers „Cabale und Liebe", der Stoff schon über das Niveau der flachen Alltäglichkeit. Es ist der von Intriguen umsponnene spanische Hof Carls III., wo, trotz der bessern Intentionen dieses Fürsten, ausländische Günstlinge ihr Wesen treiben, wo ein politischer Parvenu, wie Clavigo, der „zu schwatzen und sich zu bücken" versteht, am leichtesten Gelegenheit findet, zu Ansehen und Einfluß zu gelangen, wo die Kraft des Gesetzes durch die Willkür begünstigter Höflinge lahm gelegt wird, wo namentlich der Fremde schutzlos und jeder Gewaltthat preisgegeben dasteht. Die Namen eines Whal und Grimaldi, die in dem Stücke vorkommen, sind historisch und in der Regierungsgeschichte Carls III. übel berüchtigt, und auch die Palastrevolution, auf die in der ersten Scene des vierten Actes angespielt wird, indem Carlos sich rühmt, „daß er dabei war, da dem Ersten unter den Menschen die Angsttropfen auf dem Gesichte standen", beruht auf einem historischen Factum.

Was nun die Charaktere der in dem Stück auftretenden Personen anlangt, so stellen wir auch hier eine Aeußerung Goethes in „Wahrheit und Dichtung" an die Spitze. Nachdem der Dichter nämlich in seiner Selbstbiographie von der Auflösung seines Verhältnisses zu Friederike von Sesenheim berichtet, sagt er im zwölften Buch: „Aber zu der Zeit, als der Schmerz über Friederikens Lage mich beängstigte, suchte ich, nach meiner alten Art, abermals Hilfe bei der Dichtkunst. Ich setzte die hergebrachte poetische Beichte wieder fort, um durch diese selbstquälerische Büßung einer innern Absolution würdig zu werden. Die beiden Marien in ‚Götz von Berlichingen' und ‚Clavigo', und die beiden schlechten Figuren, die ihre Liebhaber spielen, möchten wohl Resultate solcher reuigen Betrachtungen gewesen sein!" Wir sehen also, daß Goethe in Clavigo, wie in Weislingen sich gewissermaßen selbst geschildert hat, aber nach seiner Gewohnheit in ganz einseitiger Weise, indem er sein eigentliches Selbst gleichsam in die zwei Charaktere, dort des Clavigo und Carlos, hier des Weislingen und Götz zerlegte. Denn in Goethes eigenem Charakter war das weiche Gefühlswesen Clavigos mit der verstandsmäßigen Weltklugheit des Carlos gepaart, und grade dasselbe Schwanken zwischen leidenschaftlichen Gemüthsregungen und verständiger Ueberlegung, zwischen ehrlichem Festhalten an seinem gegebenen Worte und zwischen ehrgeizigen Lebensplänen, denselben Conflict zwischen unschlüssigem Gefühl und klarem Verstande, in welchem doch, wie in dem Stücke, zuletzt der Verstand den Sieg erlangt, hatte der Dichter eben selbst in seinem Verhältniß zu Friederike von Sesenheim durchgemacht. Zugleich finden wir in diesem Stücke den Commentar zu Goethes Verhalten gegen Friederike und zu der Lösung seines Verhältnisses mit ihr; denn dieselben Vernunftgründe, welche Carlos in dem Stücke gegen des Clavigo Vermählung mit Marie vorbringt, gelten auch im Allgemeinen für Goethe gegen seine Verheirathung mit Friederike. Natürlich ist aber auch hier nur soviel aus der Wirklichkeit entnommen, als dem Dichter poetisch brauchbar erschien, und das Uebrige, nach dem Geiste der in dem Stück dargestellten Handlung aus freier Erfindung zu den Charakteren hinzugethan, und wir würden Goethe gewaltig Unrecht thun, wenn wir ihn, auch nur für jene Zeit, mit dem eiteln, furchtsamen Schwächling Clavigo identificiren wollten, ebenso wie Marie, abgesehen von ihrer unglücklichen Liebe zu Clavigo, in ihrem Charakter sehr wenig Aehnlichkeit mit Friederike von Sesenheim, nach dem Bilde, das uns der Dichter von dieser in „Wahrheit und Dichtung" entworfen hat, zeigt.



Clavigo ist eigentlich, wie Weislingen im Götz, kein von Grund aus schlechter Mensch, sondern auch edler Regungen fähig; nur ist er in seiner Schwäche und Bestimmbarkeit durch alle äußern Eindrücke dem Conflict zwischen seiner Pflicht und seinem Ehrgeize und den eindringlichen Ueberredungskünsten seines weltklugen Freundes Carlos nicht gewachsen. So sehen wir ihn denn in dem ganzen Stücke zwischen den Empfindungen der Scham und Reue über seinen Wortbruch gegen Marie und seinen ehrgeizigen Bestrebungen, die ihn dazu veranlaßt haben, in unmännlich-kläglicher Weise hin- und herschwanken. Schon vor seinem Zusammentreffen mit Beaumarchais quält ihn manchmal der Gedanke an seinen Treubruch und Mariens Unglück; aber da die Liebe zu ihr aus seinem Herzen verschwunden ist, wird es Carlos nicht schwer, solche quälende Erinnerungen jedesmal bald aus seinem Busen zu verscheuchen. Als der Bruder auftritt und ihm sein schmähliches Benehmen gegen Marie in seiner ganzen Nacktheit vorhält, erwacht sein Gewissen, da er überdies im Augenblick dem Einfluß des Freundes entzogen ist, mit ganzer Stärke und treibt ihn zu dem Entschluß, sein Vergehen an Marien wieder gut zu machen. Obgleich auch die Furcht vor den Drohungen des Bruders ihren Antheil an diesem Entschlusse hat — denn das böse Gewissen macht immer feig —, so ist es ihm dennoch aufrichtiger Ernst mit dem Bestreben, ihre Vergebung, ihre Liebe wieder zu erlangen. Ohne sich durch Carlos' Einreden und Spott irre machen zu lassen, führt er seinen Vorsatz aus, und durch die übereifrige Vermittelung Sophiens, durch die besorgnißvolle Ueberredung Guilberts wird ihm die Verzeihung Mariens nur allzuleicht zu Theil. Zwar finden wir ihn gleich bei dem Zusammentreffen mit seiner verlassenen Braut, im ersten Feuer der Ausführung seines löblichen Entschlusses, allzu überschwenglich, und merken es ihm an, daß er sich gewaltsam in ein Gefühl hinaufschrauben will, das eigentlich längst aus seinem Herzen verschwunden ist: aber erst hernach, als Carlos durch seinen kaustischen Spott die erste Hitze seiner tugendhaften Begeisterung abgekühlt hat, als er bei ruhigem Nachdenken zu der Ueberzeugung kommt, daß sein erkaltetes Herz für die ehemals Geliebte sich auch nicht durch ihren Anblick, ihre Nähe wieder entzünden ließ, daß vielmehr die letzten

Reize des hinsiechenden Mädchens, freilich durch seine Verschuldung, verloren gegangen sind; als vollends der Freund, nachdem er sein Gewissen beschwichtigt und den letzten Rest seines Pflichtgefühls hinwegraisonnirt hat, ihm die schlagendsten, vom Standpunkt der bloßen Vernunft unwiderleglichsten Gründe gegen seine Verheirathung mit Marien vorbringt; endlich seinen, für den Augenblick schlummernden Ehrgeiz durch alle Künste einer unwiderstehlichen Beredsamkeit wieder wachgerufen, ja seine persönliche Eitelkeit durch Erweckung der Furcht, sich lächerlich zu machen und als Feigling zu erscheinen, angestachelt hat: da läßt er sich nicht allein zur wiederholten Treulosigkeit gegen Marie verleiten, sondern willigt auch, um sich selbst vor den Nachstellungen des erzürnten Bruders sicher zu stellen, in die verrätherischen Anschläge, die Carlos gegen diesen ausspinnt, zwar die Ausführung derselben ihm allein überlassend, aber doch auch durch passive Unthätigkeit dieselben nicht hindernd. Als er jedoch, dem Einfluß des Freundes entzogen, in einsamer Zurückgezogenheit den Erfolg von dessen Veranstaltungen abwartet, da erwacht mit dem Bewußtsein von der ganzen Schändlichkeit seiner Handlungsweise die Reue in seinem Herzen mit voller, überwältigender Stärke. Es duldet ihn nicht länger in seinem einsamen, ihm vom Freunde angewiesenen Versteck; er eilt im Anfange des fünften Actes hinaus, um Carlos aufzusuchen, damit er seine Einwilligung in dessen Anschläge gegen Beaumarchais noch widerrufen und dieselben womöglich hintertreiben oder doch wenigstens bei dem Freunde Beruhigung gegen seine peinigenden Gewissensqualen finden könne. Da sieht er, von dem Bedienten wider seinen Willen auf dem kürzesten Wege bei Mariens Wohnung vorübergeführt, die Veranstaltungen zu einem Begräbniß und erfährt, daß man Marie, seine von ihm schnöde verrathene, durch seinen doppelten Meineid ins Verderben gestürzte, durch seine Schuld hingemordete Braut, als Todte hinausträgt. Anfangs will er die Wirklichkeit des mit eigenen Augen Geschauten nicht anerkennen und hält das Ganze für ein erschreckendes Trugbild seiner durch Gewissensqualen beängstigten Phantasie. Aber als er sich gegen die Wahrheit nicht mehr verschließen kann, reißt ihn bei dem rührenden Anblick der Todten seine Verzweiflung zu wirklichem Heroismus fort, er giebt sich dem rächenden Arm des wuthschnaubenden Bruders preis und stirbt an der Leiche Mariens, im Tode mit der wiedervereinigt, die er im Leben charakterlos verrathen



und verlassen, ihrer Vergebung gewiß und auch ihre überlebenden Verwandten durch seinen Tod und seine herzbewegende, aufrichtige Reue versöhnend. — So nahe Verwandschaft auch immerhin Clavigo mit Weislingen hat, so finden sich doch auch, wie wir aus der genauern Analyse des Charakters beider leicht ersehen können, sehr viele abweichende Züge, und schon dadurch, daß Clavigo in diesem Stücke als künstlerisch abgerundete Hauptperson hervortritt, macht sich ein wesentlicher Unterschied von Weislingen, der im Götz nur eine Nebenrolle spielt, indem er diesem Helden doch eigentlich nur zur contrastirenden Folie dient, geltend.

Bei dem Charakter Mariens dürfen wir nicht vergessen, daß diese Kunstschöpfung Goethes in dessen Wertherperiode fällt und fast gleichzeitig mit dem Werther entstanden ist. Daher ihre sentimentale Gefühlsüberschwenglichkeit, ihre unzerstörbare, durch keine Vernachlässigung, keine Beschimpfung aus ihrem Herzen zu tilgende Liebe zu dem derselben doch völlig unwürdigen Clavigo; daher die Geneigtheit, ihm, als er wieder zu ihr zurückkehrt, zu verzeihen, wozu Schwester und Schwager indeß durch Ueberredung auch das Ihrige beitragen; daher endlich bei dem erneuerten Treubruche des Geliebten ihr widerstandsloses Zusammenbrechen unter der Last ihrer Leiden und ihr Tod. Uebrigens ist dabei nicht zu übersehen, daß die krankhafte Ueberschwenglichkeit ihrer Gefühle vom Dichter schon durch die Kränklichkeit ihrer physischen Natur motivirt ist, denn wir haben keinen Grund an der Wahrheit von Carlos' Aeußerung, daß „sie die Schwindsucht bereits hatte, als ihr erster Roman mit Clavigo noch sehr im Gange war“, zu zweifeln. Wenn man nun die Wahrheit einer solchen Gestalt zugiebt, wie man doch, wenigstens für jene gefühlsselige Zeit es zu thun genöthigt ist, so wird man auch eingestehen müssen, daß die einzelnen Züge dieses Wesens von dem Dichter mit künstlerischem Geschick und feiner psychologischer Kenntniß ausgeführt sind. Dahin gehört während der Zeit ihrer Verlassenheit der jähe Wechsel ihrer Stimmung, ihr Umschlagen von ausgelassener Lustigkeit, mit der sie den brennenden Schmerz ihrer Seele gewaltsam übertäuben will, in die ihren Verhältnissen angemessenere düstere Melancholie; dahin die beständige Beschäftigung aller ihrer Gedanken mit dem treulosen Geliebten, das rasche Verflackern ihrer zeitweiligen Anwandlungen von Haß und Rache gegen ihn, ihre rührende Selbst-

anklage und seine Vertheidigung gegen die heftigen Zornausbrüche der Schwester; dahin ihre leidenschaftliche Aufgeregtheit bei dem Erscheinen des Bruders; dahin ihr ohnmächtiges Zusammenbrechen bei dem Wiedersehen mit dem reuigen, ihrer Verzeihung bedürftigen Clavigo; dahin nach der Wiederversöhnung mit ihm ihre nervöse Reizbarkeit, ihr Zusammenfahren bei jedem Geräusch, ihre fieberhafte Spannung bei jedem Kommen, jeder Meldung: eigentlich ein Ergebniß uneingestandener Ahnung des letzten tödtlichen Schlages, der ihr bevorsteht; dahin ihre melancholische Todessehnsucht, die sich auf des Bruders Frage: „Brauchst Du nichts Niederschlagendes?“ mit den Worten: „Ich *weiß* ein Mittel, und darum bitt' ich Gott schon lange“, ausspricht; worauf der Bruder, sie mißverstehend, und weil *sein* Geist nur mit der Rache gegen den treulosen Verräther beschäftigt ist, *diese* für das ersehnte Mittel haltend, entgegnet: „Du sollst's haben, und ich hoffe, von meiner Hand“; dahin endlich der letzte gepreßte Ausruf ihrer sterbenden Lippen: „Clavigo!“, als ihr Herz bei dem neuen, noch schändlichern Verrathe ihres unwürdigen Geliebten bricht. — So ist, wie Clavigo ein Pendant zu Weislingen, so Marie das weibliche Gegenstück zu Werther, ein zwar krankhafter, aber doch wahrer und anziehender Charakter. Nur ist sie keine Französin, ein Mangel, der sich aus der eigenen sentimentalen Richtung des Dichters in jener Zeit erklären läßt, welche ihn veranlaßte, auch der französischen Heldin seines Dramas diesen Charakterzug zu leihen, der doch eine specifisch deutsche Erscheinung ist; wie ja auch die nur wenig früher geschaffene Gestalt der Maria im „Götz von Berlichingen“ eben wegen dieses Zuges in gleicher Weise nicht ganz in ihre Umgebung hineinpaßt.

Die Charaktere von Mariens Schwester *Sophie* und deren Gemahl *Guilbert*, wiewohl nur flüchtig skizzirt, sind doch, soweit es die Handlung des Stückes erfordert, lebendig und anschaulich gezeichnet und lassen die schon im „Götz von Berlichingen“ bewährte Kunst des Dichters, mit wenigen Pinselstrichen lebendige Gestalten zu malen, erkennen. Sophie zeigt schon mehr den Charakter einer Französin; sie ist beweglichern Geistes, in ihrer Gesinnung gegen Clavigo von einem Extrem zum andern überspringend, von nicht allzu großer Tiefe, aber practisch und verständig. Sie, und mehr noch ihr kalt berechnender Gemahl lassen in ähnlicher Weise, wie Carlos



gegenüber Clavigo „den reinen Weltverstand mit wahrer Freundschaft gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängniß“ bei Marien wirken und sind dadurch in ähnlicher Weise an Mariens Untergange, wie jener an Clavigos schuld. Schon die Antwort, die Sophie, als natürliche Vormünderin ihrer jüngern Schwester, dem Clavigo auf seinen Heirathsvorschlag gab: „Sucht Euer Glück zu machen, und wenn Euch ein Amt, die Gunst des Hofes oder irgend sonst ein Mittel ein Recht wird gegeben haben, an meine Schwester zu denken, wenn sie Euch dann andern Freiern vorzieht, kann ich Euch meine Einwilligung nicht versagen“, so practisch, vernünftig und weltklug sie auch sein mochte, enthält, weil sie die Gefühle und Leidenschaften der Betheiligten ganz unberücksichtigt ließ, den Keim zu Mariens ganzem spätern Unglück. Ein sechsjähriger Brautstand ist überall und unter allen Verhältnissen eine bedenkliche Sache, besonders aber zwischen heißblütigen Südländern und mit einer rasch verblühenden Französin; und man braucht auch nicht grade gleich Archivarius des Königs zu sein, um eine Ausländerin von mäßigen Glücksgütern und geringen Ansprüchen heimführen und versorgen zu können. — Und nun vollends Sophiens und ihres Gemahls Benehmen nach Clavigos Wiederkehr! Macht es nicht ganz den Eindruck, als sei es ihnen weniger um Mariens wahres Glück zu thun, als um deren Versorgung, um die Rehabilitirung der Familie von der ihr durch Clavigo zugefügten Beschimpfung, um Abwendung der Gefahren, die Guilberts zwar umsichtige, aber in jenem Augenblicke doch kleinliche Besorgniß von dem durch die Zurückweisung beleidigten Höflinge für sich und die Seinigen fürchtet? Allerdings sieht Sophie mit ihrem klaren, practischen Verstande „die Sachen, wie sie sind“, aber auch hier versäumt sie es wieder, die Gefühle der hauptsächlich Betheiligten mit in ihre Berechnung zu ziehen; und Guilbert zeigt zwar durch seine ängstlichen, wenn auch keineswegs unbegründeten Befürchtungen, daß er klaren Auges die Gefahren, die ihn und die Seinigen bedrohen, überschaut und daß er bei der allgemeinen Aufregung die ruhige Ueberlegung und Fürsorge für deren ungefährdete bürgerliche Existenz behalten hat; aber er giebt auch, namentlich durch die Worte: „Schwester, es ist ganz gut, daß man edel denkt und fühlt; nur sich und die Seinigen zu Grunde zu richten —“ zu erkennen, daß er für die zartern Empfindungen des beleidigten Weibes, für den schweren

Kampf widerstreitender Gefühle, der schon ohnedies in ihrem Herzen vorgeht, keine Spur von Verständniß hat. So wird denn jene Versöhnung, bei deren Anrathen Sophie und Guilbert, wie sie wohl wissen, in Mariens nie erloschener Liebe zu Clavigo einen mächtigen Bundesgenossen haben, voreilig überstürzt und führt ebendeshalb, während sie nach ihrer klugen Berechnung deren Glück wiederherstellen sollte, zu ihrem vollständigen Verderben.

Buenco ist ein Vorläufer zu Brackenburg im Egmont. Er hat Marie erst, nachdem sie von Clavigo verlassen war, kennen gelernt und liebt sie mit einer reinen, zarten, wenn auch hoffnungslosen Neigung. Hätte sie vor der Bekanntschaft mit Clavigo die seinige gemacht, so würde sie wahrscheinlich an der Seite dieses edeldenkenden Bürgers ein ruhiges, ungestört glückliches, ob auch weniger glänzendes Loos, als mit Clavigo, gefunden haben; und auch nach Mariens Unglück giebt er die Hoffnung nicht ganz auf, mit der Zeit noch ihr Herz zu gewinnen. Da er selbst mit wahrer Empfindung liebt, so ist er allein im Stande, Mariens Liebe und den Kampf in ihrer Brust bei Clavigos Wiedererscheinen zu verstehen. Er allein bewahrt, gegenüber dem unwürdigen Benehmen Guilberts und Sophiens, den edeln Stolz des Spaniers; er allein erkennt mit dem von der eigenen Liebe geschärften Blick den wahren Werth von Clavigos reuiger Wiederkehr und sieht voll düsterer Ahnung das sich erfüllende Verhängniß der Geliebten herannahen; er allein behält auch, während die Uebrigen sich in völlige Sicherheit einwiegen, die Augen offen für die Gefahren, von denen er die ihm theuern Menschen bedroht sieht, und trifft seine Vorbereitungen, um ihnen zu begegnen. So bildet er in seiner Treue zu Clavigo, in seiner Uneigennützigkeit zu Guilbert und Sophie, in seiner Besonnenheit zu Beaumarchais einen wirksamen und wohlthuenden Gegensatz.

Den Charakter des Beaumarchais hat der Dichter fast unverändert aus der französischen Quelle in sein Drama herübergenommen, und doch erscheint jener in dem Stücke in einem ganz andern Lichte, als in seinem eigenen Mémoire. Während er nämlich in diesem von seinen eigenen Heldenthaten gegen Clavigo mit französischer Großsprecherei berichtet und dadurch den wohlberechtigten Anschein eines eiteln Prahlers gewinnt, fällt dies in dem Drama, wo ihn der Dichter unter den andern Personen des Stücks handelnd und nicht von sich selbst erzählend aufführt, ganz weg, und er bildet da eine ungleich edlere Figur. So würdig und besonnen sein Benehmen bei seiner ersten Unterredung mit Clavigo ist, so überschreitet er doch hernach in seiner cannibalischen Wuth gegen den doppelt meineidigen Verräther alles Maß. Obwohl die Aeußerungen seiner wilden Rachgier auf dem Theater eine gewaltige Wirkung hervorzubringen pflegen, so wünschten wir doch im Interesse der Kunst, Goethe hätte sich auch hier jene weise Mäßigung auferlegt, die ihn in seinen spätern Werken selbst bei den leidenschaftlichsten Scenen immer genau die Grenze des Schönen einhalten läßt, und deren Mangel sich hier nur durch die Jugend des Dichters und die Flüchtigkeit seiner Arbeit erklären und entschuldigen läßt.



Während die beiden Hauptcharaktere des Stückes uns stark an andere Kunstschöpfungen des Dichters erinnern, ein dritter fast unverändert seiner französischen Quelle entnommen ist, bietet Carlos eine durchaus neue und originelle Erscheinung dar. Uebrigens hat Goethe bei der Zeichnung dieses Charakters auch, seiner Gewohnheit gemäß, ein Urbild aus der Wirklichkeit benutzt; und wir brauchen nicht weit zu suchen, um die Grundzüge in dem Wesen des Carlos, namentlich jenen „reinen Weltverstand mit wahrer Freundschaft", natürlich cum grano salis, in Merck, mit dem Goethe damals grade im lebhaftesten Verkehr stand, wiederzufinden. Es ist nicht unmöglich, daß dieser Umstand zu dem oben erwähnten Urtheil Mercks über das Stück, vielleicht unbewußt, mitgewirkt hat. — Wir werden uns nach Goethes eigener, früher angeführter Aeußerung in „Wahrheit und Dichtung" hüten müssen, Carlos zu den gewöhnlichen Bösewichtern der Tragödie zu zählen. Obwohl er als Clavigos böser Dämon erscheint, so ist er doch durch aufrichtige Freundschaft mit ihm verbunden und sorgt in uneigennütziger Weise nach seinem besten Wissen für des Freundes Wohl. Auch geht Clavigo eigentlich nicht durch Carlos' Rathschläge, sondern hauptsächlich durch seine eigene Schwäche und Charakterlosigkeit zu Grunde. Schon den Entschluß, das erste Mal Marien zu verlassen, hat Clavigo unabhängig von Carlos gefaßt, wiewohl dieser der Erste war, diesem Entschluß Beifall zu geben, und auch hernach, als Clavigo, ohne auf ihn zu hören, sich mit Marie wieder versöhnt hat, bringt er den erneuerten Abfall nur rascher zur Reife, der auch ohne ihn über Kurz oder Lang erfolgt

wäre. Zwar ist er in Bezug auf die Weiber von äußerst lockern Grundsätzen, in allen Intriguen wohl erfahren und geübt, und in den Mitteln, um zu seinem Ziel zu gelangen, durchaus nicht wählerisch; aber er ist ein Spanier und will dem Freunde dazu verhelfen, an einem durch Günstlinge beherrschten Hofe sein Glück zu machen; dabei sucht er durch alle seine Intriguen nichts für sich, sondern spinnt sie aus und setzt sie ins Werk nur aus uneigennützigem Interesse für den Freund. Seine genaue Einsicht in die Cabalen des Hofes, in die Habsucht und Bestechlichkeit des Höflingsgeschmeißes, in die feige Servilität käuflicher Creaturen hat ihn die Menschen gründlich hassen und verachten gelehrt; nur an Clavigo hat er sich mit aufrichtiger Zuneigung angeschlossen, zu ihm kann er wahrheitsgemäß sagen: „Ich habe Dein Schicksal im Herzen getragen, wie mein eigenes! Ich habe keinen Freund als Dich; die Menschen sind mir alle unerträglich." Freilich ist dies jene egoistische Art der Zuneigung, wie sie in der Regel der Schöpfer für sein Werk besitzt. Denn in der That ist Clavigo nur unter seiner Leitung das geworden, was er ist; aber Carlos hat seine Gaben, seine Thätigkeit, seine Kräfte nur im Dienst des Freundes angewandt und sich willig mit einer untergeordneten Stellung neben ihm begnügt. Was ihm aber eine solche Ueberlegenheit über Clavigo verschafft, das ist sein klarer Verstand gegenüber Clavigos unbesonnener Leidenschaftlichkeit, seine schon durch ein vorgerücktes Alter, besonders aber durch den langjährigen Verkehr mit dem Hofe motivirte Weltklugheit gegenüber Clavigos Gewohnheit, nach Art eines Gefühlsmenschen seinen verworrenen Empfindungen und durch äußere Eindrücke angeregten Gemüthsstimmungen zu folgen, und die feste Entschiedenheit seines Willens gegenüber Clavigos schwankender Unentschlossenheit. Natürlich ist ein so bestimmbarer Charakter, wie der Clavigos, in Carlos' Händen wie weiches Wachs; dieser kann ihn lenken, wohin er will. Da Carlos die Liebe in ihrer edlern Gestalt nicht kennt und die Frauen, die er gewohnt ist, nur als Spielwerk und Zeitvertreib zu betrachten, verachtet, so kann er Clavigos Verhältniß zu Marien und noch weniger seinen Entschluß, trotz des Erkaltens seiner Liebe sich doch mit ihr zu verheirathen, schlechterdings nicht begreifen und muß, indem er nur den weltklugen Vortheil des Freundes im Auge hat, alle Hebel in Bewegung setzen, um ihn von diesem, in seinen



Augen thörichtesten, ja wahnsinnigen Vorsatze abzubringen. Ein wahres Meisterstück eindringlicher, dabei freilich gewissenloser Ueberredung ist die Scene im vierten Act, wo es ihm ebensowohl durch seine schlagenden, vom Standpunkte bloß vernünftiger Ueberlegung unanfechtbaren Gründe, als durch schlaue Speculation auf die Schwächen des Freundes, namentlich auf dessen Ehrgeiz und Eitelkeit, gelingt, Clavigo dahin zu bringen, daß er das eben aufs Neue geknüpfte Verhältniß zu Marien gewaltsam und auf immer wieder löst. Weil er aber bei seiner Berechnung Clavigos menschliches Herz, sein natürliches besseres Gefühl, als Factor hinzuzuziehen versäumt hat, so führt sein Rath und seine Leitung, bei der er allein das Wohl des Freundes im Auge hatte, grade dessen Untergang herbei, und alle Maßregeln, die er für ihn zur Abwendung des größten Uebels ergriffen, stürzen ihn völlig ins Verderben. Und so muß er denn selbst, als er einsieht, daß alle seine verständigen Anschläge und weltklugen Pläne an Clavigos neu erwachtem Gefühle für Marien und an der überwältigenden Macht seiner Reue gescheitert sind, trotz allen Ingrimms über das Fehlschlagen seiner Berechnungen, die natürliche Uebermacht des menschlichen Herzens über den klugen Weltverstand anerkennen.

Die dramatische Einkleidung des Stoffes ist in diesem Stücke dem Dichter überaus glücklich gelungen: eine klare Exposition, eine rasch von Scene zu Scene vorwärts drängende Handlung, ein höchst lebendiger Dialog, eine durchsichtige, überall aus dem Charakter der Personen sich ergebende Motivirung der Thatsachen. Die Sprache ist, dem Wesen der bürgerlichen Tragödie entsprechend, einfacher als in irgend einem andern Stücke Goethes; doch nähert sie sich an einzelnen Stellen, wie namentlich in der fast wörtlich aus dem französischen Mémoire übersetzten Unterredung zwischen Clavigo und Beaumarchais im zweiten Act, allzusehr der Prosa und zeigt sogar hin und wieder gewisse Nachlässigkeiten im Ausdruck, wie z. B. gegen Ende des zweiten Actes „ein einfältig angelegter" statt „ein einfach angelegter Plan", zu Anfang des dritten Actes „das fühlbare" statt „das gefühlvolle Herz", in derselben Scene, etwas weiter „diese ängstliche Unbestimmtheit" statt „Unentschlossenheit", gegen Ende des vierten Actes „so bleib und verderb uns alle" statt „verdirb", und Aehnliches. Hieran insbesondere erkennen

wir eine bei der unglaublich raschen Composition des Dramas unvermeidliche Flüchtigkeit und den Mangel einer sorgfältigen Feile; aber diese geringfügigen formellen Mängel des Stückes kommen gegen die wesentlichen Schönheiten und Vorzüge desselben kaum in Betracht.

---

## IV. Iphigenie in Tauris.

Die Iphigenie entstand in ihrem ersten Entwurfe zu Weimar im Frühlinge 1779 und ward in der unglaublich kurzen Zeit von etwa sechs Wochen, zunächst für das Liebhabertheater des fürstlichen Hofes in prosaischer Form vollendet. Sie kam bereits am 6. April jenes Jahres zu Tiefurt, dem Lustschlosse der Herzogin Mutter Amalie, unter persönlicher Mitwirkung des Herzogs Carl August, zur Aufführung. Die Titelrolle gab damals Corona Schröter, die gefeierte Kammersängerin am Weimarer Hofe, Goethe selbst den Orest, der Herzog den Pylades, der Dichter Knebel, Erzieher des jüngern weimarischen Prinzen Constantin, den Thoas, der Kammerherr Einsiedel den Arkas.

Doch besserte und feilte Goethe an dem Stück noch viel in den folgenden Jahren und gab ihm endlich erst während seines Aufenthaltes in Italien im Winter 1786 seine letzte hohe Vollendung und seine schließliche metrische Gestalt. Es wurde gleich nach der Beendigung im Anfange des Jahres 1787 nach Deutschland zum Druck geschickt und erschien zuerst im dritten Bande der ersten Gesammtausgabe von Goethes Werken bei Göschen in Leipzig in demselben Jahre.

Zwischen der Iphigenie und dem Götz von Berlichingen, dem ersten Stücke Goethes, durch welches sein Name in ganz Deutschland berühmt wurde, zeigt sich ein gewaltiger Abstand, der es kaum glaublich erscheinen läßt, daß beide Werke von demselben Verfasser herrühren;

ein Abstand, der vollkommen unerklärlich wäre, wenn man nicht die zwischen der Entstehung beider Dramen liegenden Lebensschicksale des Dichters, so wie die in der Zwischenzeit verfaßten Dichtungen, die als Uebergangsstufen zwischen beiden zu betrachten sind, berücksichtigen wollte. In der Iphigenie ist nichts mehr von der Sturm- und Drangperiode Goethes zu spüren, wie diese Richtung auch im Leben des Dichters durch den seit dem Ende des Jahres 1775 beginnenden Aufenthalt am Weimarer Hofe, durch die Bewegung in der höhern, alle genialen Ausschreitungen zügelnden Gesellschaft, durch den Einfluß einer geregelten practischen Thätigkeit, durch den Umgang mit der fein- und zartfühlenden, seine stürmische Leidenschaft in kluger Zurückhaltung maßvoll eindämmenden Frau von Stein, längst überwunden war. Schon die in Weimar vor der Iphigenie gedichteten kleinern dramatischen Arbeiten: „Die Geschwister“, „Lila“, „Der Triumph der Empfindsamkeit“, und die zwar schon in der letzten Frankfurter Zeit entstandenen, aber erst in Weimar für die Aufführung bei Hofe umgearbeiteten Singspiele „Erwin und Elmire“, und „Claudine von Villa Bella“; desgleichen die ausschließlich zur Unterhaltung des Hofes verfaßten Poesieen, namentlich die sonst poetisch ziemlich werthlosen und nur durch ihre Anspielungen auf die Verhältnisse des Hofes und die mitwirkenden Personen anziehenden, erläuternden Texte zu den damals beliebten Maskenzügen, hatten es dem Dichter zur Pflicht gemacht, sich in maßvoller Haltung zu bewegen, und selbst die Hinneigung zu dem damals an den Höfen in besonderer Gunst stehenden Singspiel ihn genöthigt, eine möglichst einfache Handlung im engsten Rahmen zu erfreulicher Wirkung zu bringen. Außerdem hatte das Studium der alten Dichter, die Beschäftigung mit den bildenden Künsten und zuletzt die unmittelbare Anschauung der antiken Kunstwerke bei dem Aufenthalte in Italien den Dichter in jene classische Richtung hineingeführt, ihm jene durchsichtige Klarheit der Gedanken, jene objective Ruhe der Darstellung, jene Würde und Anmuth der Form gegeben, welche uns die Iphigenie fast wie eine antike Tragödie des Sophokles erscheinen lassen.

Während also im Götz eine absichtliche Regellosigkeit herrscht, die das charakteristische Kennzeichen der Sturm- und Drangperiode in unserer Literatur ist, finden wir in der Iphigenie das strengste Maß, die sicherste Haltung. Dort, im Götz, titanische Kraft und das höchste



Feuer jugendlicher Leidenschaft, hier würdevolle Ruhe und eine fast an Kühle streifende Selbstbeherrschung; dort ein steter Wechsel der Scene, ein Ueberspringen längerer Zeitabschnitte fast bei jedem Fortschritt der Handlung, hier die strenge Beobachtung der Einheit von Ort und Zeit; dort ein Vorherrschen des Stoffes, eine Ueberfülle von Handlung, eine Unzahl von Personen, hier ein Vorwalten der Form, die größte Einfachheit der Handlung, nur fünf Personen; dort eine Reihe von Scenen, die ohne festen Plan aneinandergefügt sind, hier die strengste Plannäßigkeit in der Composition; dort ein Stoff von hohem vaterländischen Interesse aus verworrener, wenig bekannter Zeit, hier eine antike Sage, die schon von einem dramatischen Meister des Alterthums behandelt worden war; dort prosaische Form, hier schöne, kunstvolle Verse. Diese Gegensätze sind so auffallend, daß es wohl erklärlich erscheint, wenn bei Allen, denen Goethe die Iphigenie gleich nach ihrer Vollendung mittheilte, und auch nach ihrer Veröffentlichung bei dem großen Publicum, das Stück einen zunächst ungemein befremdenden, um nicht zu sagen mißfälligen Eindruck machte. Man hatte ganz allgemein von dem Verfasser des „Götz von Berlichingen“ ein ganz anderes, wilderes, leidenschaftlicheres Stück erwartet; man sah sich in dieser Erwartung getäuscht und wurde schon dadurch verdrüßlich; man konnte, selbst nicht so rasch umgewandelt, sich in die schnelle Umwandlung des Dichters nicht finden; man vermißte die übersprudelnde Originalität, die die frühern Schöpfungen des Dichters geathmet hatten; man verdachte es ihm, daß er wiederum, wie es schien, in die alte, längst überwundene Nachahmung des antiken und französischen Kunstgeschmacks zurücklenkte: kurz, das Stück wurde von den Zeitgenossen ziemlich kalt und theilnahmlos aufgenommen und machte auch bei der Aufführung auf der Bühne Anfangs wenig Glück; und erst das Urtheil der Nachwelt wurde auch über die Iphigenie gerechter und erkannte bei allem Unterschiede von dem Götz die gleiche Berechtigung beider Stücke und der in ihnen vertretenen Richtungen für die dramatische Kunst unbedingt an.

Und in der That, jenes Zurücklenken auf die mit Recht verlassenen Bahnen des französirenden und antikisirenden Dramas ist nur eine scheinbare. Zwar sind in der Iphigenie die sogenannten drei Einheiten der Franzosen genau beobachtet, da bei der strengsten Ge-

schlossenheit des Planes die ganze Handlung ohne Wechsel der Scene an einunddemselben Orte, in dem Haine der Diana zu Tauris, vor sich geht und sich in der Zeit über nicht mehr als einige Stunden desselben Tages erstreckt. Aber wenn wir diese drei Einheiten auch nicht als nothwendig in einem Drama anerkennen und es vielmehr für ein Glück halten müssen, daß dem deutschen Schauspiel durch Lessings Bestrebungen, durch das Bekanntwerden Shakespeares und durch manche geniale Arbeit der Sturm= und Drangperiode, wie z. B. grade durch Goethes Götz selbst, eine größere Freiheit und ein weiterer Spielraum eröffnet worden war, so können wir doch dem Dichter keinen Vorwurf daraus machen, wenn er einmal freiwillig jenen engern Kreis wählte, wofern er nur Bedeutendes in demselben hervorgebracht und seinem Stoffe keinen Zwang angethan hat. Am wenigsten aber trifft Goethes Iphigenie jener Tadel, den man den Franzosen in ihren sogenannten classischen Stücken wohl mit Recht machen kann, daß sie nämlich, blind in ihrer Nationalität befangen, trotz der antiken Stoffe, uns in ihren Tragödien immer nur französische Sitten und Charaktere, französische Ideen und Empfindungen darstellen, statt sich in die Anschauungsweise der Personen und Zeiten zu versetzen, welche uns ihre Dramen vorführen; vielmehr ist grade Goethes Iphigenie ein glänzender Beweis für die durch Herders Einfluß gewonnene Fähigkeit des Dichters, sich mit voller, unbefangener Objectivität in fremde Anschauungen und Denkweisen, in den Geist einer fernen Zeit und eines fremden Volkes hineinzuversetzen, sich mit der größten Freiheit in jenen Ideenkreisen zu bewegen und sie in klarer, durchsichtiger Form zu reproduciren. Und doch ist Goethes Iphigenie, obwohl der Geist des antiken Dramas in ihr weht, auch zugleich ein modernes Stück, ein Product moderner, ja christlicher Humanität und der ganzen nach dem Alterthum eingetretenen Cultur, weil es dem Dichter gelungen ist, aus dem antiken Wesen nur das allgemein Menschliche und nach überall und zu jeder Zeit giltigen psychologischen Gesetzen Stichhaltige und daher jedem Volk und jeder Zeit Zugängliche zu einem poetisch wahren, auch für die Gegenwart wirkungsvollen dramatischen Gemälde zu verarbeiten. Es ist also in Goethes Iphigenie nicht sclavische Nachahmung des Alterthums, wie bei den deutschen Dramatikern der vor=lessingschen Zeit, einem Gryphius, Kronegk, Schlegel, Brawe ꝛc., sondern eine wirkliche, organische



Durchdringung des antiken Geistes mit dem modernen, die schöpferische Erzeugung eines Dritten, Eigenthümlichen, das, wie jedes Product des wahren Genius, eigentlich über jeder Zeit und Nationalität steht.

Wie wesentlich sich Goethes Iphigenie von dem antiken Drama, bei aller Aehnlichkeit mit demselben, doch unterscheidet, und wie hoch sie über der einseitigen Nachahmung der Alten steht, wird am einleuchtendsten, wenn man das goethesche Stück mit dem gleichnamigen des berühmten griechischen Dramatikers Euripides, der in seiner Tragödie genau denselben Stoff behandelt hat, vergleicht. Abgesehen von der Form, in der Goethe den für die moderne Tragödie schlechterdings unbrauchbaren antiken Chor wegfallen ließ, erscheint der Charakter der Iphigenie selbst beim Euripides überall in einer gröbern, rohern Gestalt; sie hat nichts von jener Zartheit der Empfindung, von jenem Adel der Gesinnung, der, ein Product christlicher Anschauungen, die goethesche Iphigenie auszeichnet. Die Handlung ist bei Euripides mehr aus äußerlichen Motiven, in deren geschickter Benutzung sich allerdings auch der alte Dichter als Meister zeigt, bei Goethe dagegen durchaus aus dem Charakter der handelnden Personen entwickelt, wie denn auch die Lösung des dramatischen Knotens bei Euripides durch das unmittelbare Eingreifen einer Gottheit, einen sogenannten deus ex machina, bei Goethe durch die in dem Charakter Iphigeniens besonders hervortretende Macht ihrer edeln Gesinnung herbeigeführt wird. Endlich brauchte sich der deutsche Dichter nicht so streng an die Sage zu halten, welche für sein Publicum natürlich nicht den Charakter der Heiligkeit und Unwandelbarkeit besaß, die sie für den Griechen haben mußte, und konnte sich mancherlei Abweichungen von derselben, wie sie der Idee und dem Zweck s e i n e s Dramas passend erschienen, erlauben. So fand denn Goethe auch bei diesem entlehnten und bereits von einem Meister der Poesie bearbeiteten Stoffe noch genügenden Spielraum für seine Originalität. Sein Drama hat in den Hauptscenen überall neuere und schönere Motive, er hat seinem Stücke durchaus einen tiefern, ideellern Gehalt verliehen, seine Charakteristik der auftretenden Personen ist in den meisten Fällen feiner und psychologisch befriedigender: kurz, das goethesche Stück hat unbedingt hohe Vorzüge vor dem euripideischen.

Fassen wir nun kurz die Idee von Goethes Iphigenie zusammen und geben die Grundzüge der Composition an, so finden wir Fol=

gendes: In der Iphigenie wollte Goethe den hohen Adel einer schönen weiblichen Natur, deren humanisirenden Einfluß auf ihre ganze Umgebung und die, Menschen und Götter bezwingende Macht einer reinen, edeln Gesinnung zur Darstellung bringen. — Mitten aus dem Kreise der Ihrigen und aus ihrem schönen, mit heißer Liebe umfaßten griechischen Vaterlande in frühester Jugend und ebenerblühter Jungfräulichkeit gerissen und in ein unwirthbares Land, mitten unter unmenschliche Barbaren entrückt, hat sie in Tauris, obwohl sie mit allen Fasern ihrer Existenz an der Heimath hängt, doch überall einen mächtigen, segensreichen Einfluß offenbart. Sie hat die wilden Gemüther gebändigt, daß sie willig ihre Ueberlegenheit anerkennen; hat die grausige Sitte des Menschenopfers, welcher jeder Fremde, den der Sturm an die unwirthbaren Küsten verschlug, verfallen war, wenn auch nicht völlig abgestellt, so doch bisher immer glücklich aufgehalten; hat selbst dem greisen, stolzen Könige Thoas eine zarte mächtige Neigung eingeflößt, so daß er ihr, der Unbekannten, Fremden, seine Hand und die Theilnahme an seinem Thron anbietet; sie rettet ihren Bruder Orest, der, seit seinem unseligen Muttermorde von den Furien umhergetrieben, nach der Weisung des Orakels in dem Heiligthum der Diana auf Tauris Rettung suchend, noch vor ihren Augen von einem schrecklichen Wahnsinnsanfall heimgesucht wird, durch ihr reines, frommes Gebet von der Verfolgung der Rachegötter und nimmt den Fluch, der durch viele Geschlechter auf den Häuptern der Tantaliden ruht, von dem letzten Sprößling dieses unglücklichen Hauses; sie löst den Conflict zwischen dem König und ihrem Bruder, zu dessen Beseitigung weder die Tapferkeit noch die List der Männer ausreichte, durch Wahrheit und Vertrauen, indem sie ihr und der Ihrigen Schicksal in die Hände des von ihr dankbar verehrten Königs legt, und versöhnt endlich auch diesen in seinem gerechten Zorn über die beabsichtigte Täuschung und Beraubung, so daß er in die Rettung ihrer Landsleute und in ihre eigene Rückkehr nach der Heimath, wenn auch mit Schmerz, so doch mit besänftigtem Herzen einwilligt.

Die dramatische Einkleidung dieser Idee ist vom Dichter mit bewunderungswürdigem Geschick und dem sichersten Kunstbewußtsein bewerkstelligt. Alles ist vollständig und befriedigend motivirt, jede folgende Scene ergiebt sich mit innerer Nothwendigkeit aus den vor-



hergehenden. Besonders kunstvoll ist die Exposition. Obwohl der Dichter die Handlung gleich sozusagen mit dem Heraustreten Iphigeniens aus dem Tempel in den Hain der Göttin und mit ihren ersten Worten beginnt, weiß er die Darlegung der Verhältnisse vor und beim Beginn der eigentlichen Handlung doch so ungesucht und geschickt in diese selbst zu verflechten, daß wir die Lage jeder einzelnen Person auf das genaueste kennen, wenn die Handlung ihren Höhepunkt erreicht hat. Auch selbst das erste Auftreten Iphigeniens und der Anfangsmonolog ist durch die Situation genügend motivirt. Iphigeniens Sehnsucht nach Heimath und Eltern ist so mächtig, daß sie gern und oft die Einsamkeit aufsucht, um sich ihren Gedanken ungestört überlassen, sie ungehindert aussprechen zu können. Alle Tage, müssen wir uns denken, ja so oft es nur geschehen kann, entzieht sie sich der ihr lästigen Gesellschaft, um in der Einsamkeit mit dem Vaterlande und den Geliebten sich beschäftigen zu können; und so hat sie es auch an dem Tage gethan, wo die Handlung des Stückes beginnt. Der Eingangsmonolog ist gleichsam ihr tägliches Gebet zur Diana, in dem sie die Göttin anfleht, ihr die Rückkehr in die Heimath zu den theuern Ihrigen zu gewähren. Dieser Sehnsucht nach dem Vaterlande tritt nun sogleich ein Widerstand gegenüber in der Liebe des Thoas, und in dem Heirathsantrage, den ihr derselbe macht. Als Iphigenie diesen Antrag zurückweist, beschließt der erzürnte König, sich ganz von ihrer Leitung loszusagen und befiehlt, die durch ihren Einfluß bisher eingestellten Menschenopfer wieder herzustellen, indem er ihr zugleich zwei Fremdlinge, die an der Küste aufgefunden sind, zur Opferung zuzusenden verspricht. Er weiß sie dadurch an ihrer zartesten, verwundbarsten Seite zu treffen und am wirksamsten für ihre Weigerung zu bestrafen. Zugleich zeigt sich darin der unversöhnliche Gegensatz zwischen dem milden, humanen Sinn der Griechin und dem rohen, blutdürstigen Charakter des Barbaren und die Berechtigung ihrer Weigerung, auf den Antrag des Königs einzugehen. Immer tragischer gestaltet sich dann der Conflict, als Iphigenie in den zur Opferung bestimmten Fremdlingen Landsleute erkennt.

Ebenso kunstvoll wie die Exposition ist die Erkennungsscene zwischen den Geschwistern, die den Mittelpunkt des ganzen Stückes bildet, angelegt. Pylades benimmt sich in seinen Eröffnungen gegen

Iphigenie mit großer Vorsicht. Nachdem er den Orest, von dessen allzuoffenherzigem Wesen er mit Recht eine Vereitelung seiner Pläne fürchtet, entfernt hat, erzählt er ihr, daß sie flüchtige Kretenser seien, daß sein Gefährte wegen eines Brudermordes von den Furien umhergetrieben werde und nach der Weisung des Apollo, wenn er ihm die Schwester aus Tauris nach Griechenland zurückführe, gerettet werden soll. Seine Mittheilungen, welche die Theilnahme der Priesterin für die Gefangenen erwecken und sie zur Gewährung ihrer Hilfe bei ihrer Rettung geneigt machen sollen, weichen von der Wahrheit nicht allzusehr ab; nur die wahre Abkunft Orests verhehlt er ihr, denn sie könnte ja zu den Feinden des tantalischen Hauses gehören, so daß, wenn sie seine wahre Abkunft wüßte, keine Rettung von ihr zu hoffen wäre; und die That Orests mildert er, weil er fürchten muß, durch das Geständniß, daß er für einen Muttermörder ihre Hilfe beanspruche, ihr Mitleid in Schauder und Entsetzen umzuwandeln. Zugleich aber erfährt sie von ihm das schreckliche Schicksal ihres Vaters Agamemnon. Tief erschüttert von dieser Nachricht entfernt sie sich, um dem Fremden ihre Bewegung zu verbergen und Fassung in ihrem tiefen Schmerze zu erlangen. Darauf sucht sie den Orest auf, um von ihm weitere Auskunft zu erhalten. Dieser sieht sogleich, daß Pylades die Priesterin getäuscht hat; seine offene Seele will einer Lüge auch seine Rettung nicht zu verdanken haben; er klärt sofort ihren Irrthum auf und giebt sich ihr, der ihm noch Unbekannten, als Orest zu erkennen. Die Wahrheit seiner Angabe muß Iphigenie sogleich in die Augen springen und braucht nicht erst, wie beim Euripides, durch äußere Beweismittel dargethan zu werden, da ja Orest in seinem eigenen Interesse eher Grund gehabt hätte, sie in ihrem Irrthum zu belassen, um das Mitleid der Priesterin mit den Gefangenen durch seine Selbstanklage als Muttermörder nicht zu schwächen. Zugleich erklärt Orest im eigenen Lebensüberdrusse und nach der schon früher gegen Pylades ausgesprochenen Ansicht, er, der von den Göttern verfluchte Verbrecher, bringe, wie ein Pestkranker, Verderben auf alle, die mit ihm in Berührung kämen, daß er sein Schicksal von dem ihrigen und dem des Freundes einfürallemal trennen müsse, daß er auf die Rettung seines Lebens verzichte und den Tod in Tauris erwarten wolle, während die Priesterin mit dem Freunde die rettende Flucht in die Heimath versuchen möge,



und entfernt sich, um diesen Entschluß auch Pylades mitzutheilen, während Iphigenie ihrem, bei der Entdeckung des Bruders innerlich aufjauchzenden Herzen durch ein Dankgebet gegen die Götter Luft macht.

Nachdem Orest, der den Pylades nicht gefunden, zu ihr zurückgekehrt ist, giebt sich Iphigenie nun auch dem Bruder als seine Schwester zu erkennen. Aber Orest, statt durch die Freude über das Wiederfinden der Schwester beruhigt zu werden, und darin ein Unterpfand für die bevorstehende Versöhnung der Götter zu finden, entnimmt aus der Eröffnung Iphigeniens nur die schreckliche Aussicht, durch die widerstrebende Hand der theuern, heißgeliebten Schwester einen blutigen Tod am Opferaltar zu finden, und geräth bei dieser Vorstellung in Iphigeniens Gegenwart in einen gräßlichen Paroxismus des Wahnsinns, in dem er endlich erschöpft und gebrochen niedersinkt. Damit haben ihn aber auch die Furien verlassen. Er erwacht aus seiner Betäubung; milde, freundliche Phantasiebilder umgaukeln ihn, er wähnt sich im Elysium und sieht die Schatten seiner Vorfahren versöhnt neben einander wandeln. Als Iphigenie und Pylades erscheinen, weicht auch dieser Wahn von seiner Seele; er erkennt, daß er lebt und daß die Furien von ihm gewichen sind. — Sogleich erwacht nun die alte Thatkraft in seiner Brust. Pylades ersinnt klüglich eine List, um den König Thoas zu täuschen, das Götterbild der Diana, an dessen Hinwegbringung, wie sie das Orakel verstanden haben, die Erlösung Orests sich knüpft, zu rauben und die Priesterin in ihre Heimath zurückzuführen; und beide Männer eilen fort, um die Vorbereitungen zur Flucht zu treffen. Unterdessen hat Thoas und Arkas wegen der Verzögerung des Opfers Argwohn geschöpft; aber auch in Iphigenie beginnt ein edler Kampf zwischen Wahrheit und Dankbarkeit einerseits und der ihr vom Pylades vorgespiegelten Nothwendigkeit, den König, ihren Wohlthäter, zu täuschen und zu berauben, andrerseits. Doch siegt alsbald ihre edle, reine Natur. Meisterhaft hat nun der Dichter es verstanden, in der Unterredung Iphigeniens mit dem König im letzten Act, diesen edeln Kampf in ihrer Seele auch äußerlich dem Zuschauer kund zu thun. Nicht allein kann sie dem Könige die tiefe Aufregung ihres Gemüthes, die so sehr im Widerspruche gegen ihre sonstige Ruhe und Selbstbeherrschung steht, nicht verhehlen, sondern, ungeübt in der Verstellung und Lüge, wie sie ist, verräth sie ihm unvorsichtiger Weise fast schon vollständig ihr ganzes

Geheimniß, während sie doch eben die von Pylades ersonnene Täuschung ausführen will. Endlich, zu der Ueberzeugung gelangt, daß es ihr doch nie gelingen werde, ihre Seele zur bewußten Lüge zu zwingen, und zugleich das ganze Unrecht, den dankbar verehrten König hintergehen und berauben zu wollen, fühlend, entdeckt sie dem Thoas mit heroischem Entschlusse offen den ganzen listigen Anschlag der Männer und legt, nun auch an seine edlere Natur appellirend, ihr eigenes und der Ihren Geschick vertrauensvoll in seine Hände.

Inzwischen hat Arkas das am Ufer versteckte Schiff der Griechen entdeckt und sie mit bewaffneter Hand angegriffen. Orest erscheint mit dem Schwert in der Hand auf der Bühne. Der König, von Iphigeniens vertrauender Seelengröße gerührt, schwankt, ob er sie ziehen lassen soll oder nicht, und verlangt Beweise für die Wahrheit der Aussage Orests, daß er ihr Bruder sei. Orest erbietet sich, dies mit dem Schwert zu erweisen; doch Iphigenie tritt versöhnend ins Mittel und führt dem Könige zwei untrügliche Merkzeichen an, die für sie allerdings unnöthig waren, um sie von der Wahrheit seines Bekenntnisses, daß er ihr Bruder sei, zu überzeugen, die sie aber doch nachträglich an ihm aufgesucht hatte, um für den geschwisterlichen Zug ihres Herzens auch die volle äußere Bestätigung zu finden, und die jetzt dazu dienen, auch dem ihm fremden Könige die Unmöglichkeit einer Täuschung über seine Person einleuchtend zu machen. Auch Pylades und Arkas, die mit den beiderseitigen bewaffneten Schaaren herannahen, werden zur Einstellung der Feindseligkeiten veranlaßt, und nachdem Orest zuletzt noch die richtige Deutung des Orakels gefunden, das ihm nicht die Entführung des Götterbildes der Diana, sondern die Heimführung der eigenen Schwester als Bedingung seiner Rettung zur Pflicht mache, willigt der König versöhnt in die Abfahrt der Griechen.

Dieser vortrefflichen dramatischen Einkleidung des Stoffes entspricht auch die ebenso kunstvolle Zeichnung der Charaktere. Wie der Dichter seine Iphigenie, die Hauptperson des ganzen Stückes, aufgefaßt wissen wolle, giebt er selbst in seiner italienischen Reise (Thl. I, S. 124) an. Er schreibt nämlich aus Bologna: „Ich habe eine heilige Agathe gefunden, ein kostbares, obgleich nicht ganz wohlerhaltenes Bild. Der Künstler hat ihr eine gesunde, sichere Jungfräulichkeit gegeben, doch ohne Kälte und Rohheit. Ich habe mir die Gestalt wohl gemerkt und werde ihr im Geist meine Iphigenie vorlesen und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte.“ — Iphigenie ist in jeder Beziehung ein Muster vollendeter Weiblichkeit, zwar nicht frei von menschlicher Schwäche, aber von einem Adel der Gesinnung, der sie alsbald wieder über jede augenblickliche Schwachheit emporhebt. Sie ist fromm und voll Ergebung in den Willen der Götter, treu und gewissenhaft in der Erfüllung ihres heiligen, wenn auch wider Willen von ihr verwalteten Berufes, voll Milde und Menschlichkeit, voll zärtlicher Liebe gegen ihre Eltern und Geschwister und voll edler Dankbarkeit gegen ihren Wohlthäter. Schon als Griechin, unter den Einflüssen einer humanen Erziehung, mitten unter dem gebildetsten Volke der alten Welt erwachsen, kann sie sich unter den wilden, wenn auch durch ihren Einfluß schon einigermaßen civilisirten scythischen Barbaren niemals wohl und heimisch fühlen; darum auch ihre Zurückhaltung und Verschlossenheit in Bezug auf ihre Abstammung und frühern Lebensverhältnisse gegen Thoas. Noch mehr aber fühlt sie sich durch die Trennung von den Ihrigen vereinsamt und unglücklich. Ihre innige Familienanhänglichkeit, die richtige Erkenntniß, daß das Weib nur bei der Bewahrung seiner Familienzugehörigkeit, im Kreise des Hauses, seine wahre und würdige Lebensaufgabe erfüllen kann, giebt ihrer Stellung in der Fremde einen besonders bemitleidenswerthen Charakter. Es ist dies ein charakteristischer Zug christlichen Culturlebens, wie denn überhaupt die hohe Bedeutung, welche der Dichter dem Weibe einräumt, das im Alterthum nur eine höchst untergeordnete Stellung einnahm, eine Frucht seiner christlichen Lebensanschauung ist. Der Grundzug in dem Charakter Iphigeniens aber ist strenge Wahrhaftigkeit; ihre reine Seele kann mit Betrug und Lüge sich nicht befassen, und obgleich sie sich von Pylades Anfangs überreden läßt, daß die Täuschung des Königs zu ihrer und des Bruders Rettung nothwendig sei, vermag sie doch nicht bei der Lüge zu beharren und setzt lieber Freiheit und Leben, das eigene und selbst des Bruders Heil aufs Spiel, als daß sie im Stande wäre, die Täuschung des Königs durchzuführen.



Orest hat als Bruder Iphigeniens bedeutsame innere Verwandtschaft mit ihr. Nur ist sein Charakter verdüstert durch die schreckliche Blutschuld, die auf ihm lastet, und durch die Nacht des

Wahnsinns, die ihn umfangen hält, und tritt in voller Reinheit erst hervor, als der Fluch von ihm genommen ist. Sein grausiges Verbrechen hat der Dichter möglichst gemildert. Nur die unendliche Liebe zum „hohen Vater" hat ihm den Dolch in die Hände gegeben, um den Tod desselben an der, trotz ihrer Ruchlosigkeit „doch verehrten Mutter" zu rächen; er ist überdies der Mutter, die auch seinem Leben bereits nachgestellt, durch den langen Aufenthalt bei Strophius völlig entfremdet; als er nach Mycen zurückkehrt, bläst die Schwester Electra „der Rache Feuer in ihm auf, das von der Mutter heil'ger Gegenwart in sich zurückgebrannt war", und so begeht er denn die That, wegen der hernach Gewissensqual ihn bis zum Wahnsinn peinigt. Darin steht er Iphigenien am nächsten, daß auch er List und Betrug haßt und der Wahrheit treu bleibt, auch wo sie ihm voraussichtlich nur Schaden bringen kann. Mit seiner Offenheit ist aber auch, als Erbtheil des Vaters, Muth und Heldenkraft gepaart, die wieder durch die zärtlichste Liebe zur Schwester und durch unwandelbare Treue gegen den Freund gemildert erscheinen.

In Pylades endlich hat der Dichter das Ideal edler Männerfreundschaft zur Erscheinung gebracht. Dieser ist zwar in der Handlung des Stückes von untergeordneter Bedeutung, da der Zweck seines Lebens auf die einzige Person seines Freundes gerichtet ist, doch ist er dabei keineswegs als eine beschränkte Natur aufzufassen. Sein Charakter bildet zu dem des Orest einen Gegensatz, wie denn nach einer gewöhnlichen psychologischen Erfahrung grade entgegengesetzte Charaktere am lebhaftesten zur Freundschaft und Liebe von einander angezogen werden. Besonders steht der Offenheit des Orest seine Klugheit und List gegenüber; er hat sich, nach seinem eigenen Geständniß, unter den Helden der Vorzeit den Ulyß zum Muster gewählt. Doch bleibt die Ausübung dieser Eigenschaften bei ihm allezeit in den Grenzen des sittlich Erlaubten; denn die Entführung der Iphigenie und die Beraubung des Königs kann er, da ihn kein sittliches Band an den König fesselt, ja vielmehr die berechtigte Abwehr des von demselben gefaßten Anschlages auf sein Leben zum Handeln treibt, nicht für ein Unrecht halten. Auch weiß er nicht ausschließlich mit listigen Anschlägen umzugehen, sondern versteht auch, wo die List nicht ausreicht, furchtlos und tapfer für sich und die Freunde das Schwert zu führen.



Den Griechen entgegengesetzt sind die beiden Taurier, deren ursprüngliche Rohheit zwar schon durch Iphigeniens segensreichen Einfluß gemildert erscheint, die aber dennoch in Charakter, Anschauungen und Sitten sich in wirkungsvollem Unterschiede von den Griechen abheben. Dennoch ist Thoas eine durchaus tüchtige Natur, allen edeln Gefühlen zugänglich, zwar stolz und leidenschaftlich, aber nicht ohne Selbstbeherrschung und Großmuth. Besonders hat seinen Charakter die Liebe zu Iphigenie gereinigt und ihm etwas von dem Adel ihrer Gesinnung mitgetheilt. — Wie sich Pylades zum Orest, so verhält sich Arkas zum Thoas; er ist der Vertraute, der Freund des Königs, ihm mit unwandelbarer Ergebenheit zugethan. Aber während Pylades durch persönliche Freundschaft zu Orest sich hingezogen fühlt, ist bei ihm vorzugsweise die angestammte Unterthanentreue das Motiv für seine Anhänglichkeit an den König. — So sind alle fünf Personen des Dramas tüchtige, edle Naturen, obwohl jede in ihrer Art, und von einander deutlich unterschieden. Auch fehlt in dem Stücke durchaus nicht der Contrast des Bösen zum Guten; doch liegt bei der Handlung dieses Dramas Sünde und Verbrechen mehr in der Vergangenheit; namentlich bilden die Frevel des Hauses der Tantaliden die dunkle Folie zu den Tugenden und der edeln Gesinnung seiner jüngsten Glieder.

Es bleibt uns endlich nur noch ein Wort über die schöne Form des Stückes zu sagen übrig. Die Sprache ist überall von dem höchsten poetischen Schwunge, der Dialog von der größten Feinheit und Lebendigkeit. Durchweg herrscht das schönste Ebenmaß; auch die untergeordneten Personen, obwohl sie seltener auftreten, erscheinen doch, wo sie in die Handlung eingreifen, durchaus nothwendig und bedeutend. Häufig spitzt sich der Dialog, wo die Rede besonders eindringlich wird, zu kurzen, sentenzenartigen Sätzen zu. Wie schon erwähnt, war die Iphigenie zuerst in Prosa geschrieben. Wie sehr aber grade die metrische Form für diesen Stoff durch innere Nothwendigkeit geboten war, dafür ist der deutlichste Beweis, daß auch die ursprüngliche Bearbeitung, die uns erhalten und in den Supplementbänden zu Goethes Werken veröffentlicht ist, ganz von selbst, ohne daß es vom Verfasser beabsichtigt war, fast durchgehend die rhythmische Form gewonnen hatte, so daß es im Ganzen nur geringer Aenderungen bedurfte, um das regelmäßige Versmaß durchweg herzustellen. Das

Versmaß der Iphigenie ist nach Lessings Vorgange im Nathan der fünffüßige Iambus, der seitdem der herrschende Vers der deutschen Tragödie geblieben ist. Goethe zeigt sich bei der Behandlung dieses Verses sogleich als Meister, während z. B. Schiller bei der ersten Anwendung desselben in seinem Don Carlos noch vielfach durch den Zwang des Versmaßes beengt erscheint und namentlich dadurch zu der übermäßigen Breite in jenem Stücke genöthigt wurde. Doch wechseln in der Iphigenie die Iamben hin und wieder, wo das überwallende Gefühl gleichsam einen höhern lyrischen Schwung zu fordern scheint, mit lyrischen Maßen ab. So ist z. B. die letzte Scene des ersten Acts, das Gebet Iphigeniens zur Diana, in Dactylen geschrieben, ebenso der Anfang des Eingangsmonologes zu Act IV; endlich stellt sich das Lied der Parzen am Schluß des vierten Actes auch schon äußerlich durch das Versmaß als Lied dar. Auch in den Reden Orests tritt zweimal unter den Iamben ein anderes Versmaß ein: einmal, wo er bei Erzählung des Muttermordes in höchster Erregung die Worte in anapästischem Maße anführt, mit denen der Geist der erschlagenen Mutter die Furien auffordert, den Mörder zu verfolgen (III, 1): „Laßt nicht den Muttermörder entfliehn, verfolgt den Verbrecher! Euch ist er geweiht!“ und dann in seiner Vision (III, 2), wo die beseligende Freude, die sein Herz durchdringt, als er sich mit dem Schatten der Mutter versöhnt und von den Furien befreit fühlt, durch die Anapästen gemalt werden soll. Ein anderes Mittel, dessen sich Goethe in diesem Stücke mehrmals bedient, um den Gedanken in möglichster Schärfe hervortreten zu lassen und die Aufmerksamkeit des Hörers aufs höchste zu spannen, ist das Abbrechen einzelner Verse, das besonders wirkungsvoll zweimal in der Rede des Orest (III, 1) vorkommt. —

Interessant und lehrreich nicht allein durch diesen Unterschied von Prosa und Poesie, sondern auch sonst, ist die Vergleichung der ältern und der spätern Bearbeitung der Iphigenie. Die Veränderungen sind theils Erweiterungen und Zusätze, theils Auslassungen und Zusammenziehungen, und fast in allen Fällen wesentliche Verbesserungen. Sie beziehen sich übrigens beinahe ausschließlich auf die Form. In der Composition hat der Dichter nur eine wesentlichere Veränderung vorgenommen, die uns auch einen deutlichen Beweis für die künstlerische Ueberlegung giebt, mit welcher er bei der spätern



Umarbeitung zu Werke ging. In der ursprünglichen Bearbeitung läßt er nämlich in der Schlußscene auch den Pylades und Arkas noch einmal auftreten, um so alle Personen noch einmal zuguterletzt zu vereinigen und namentlich die beiden Vertrauten gewissermaßen für ihre Treue und Anhänglichkeit zu belohnen, indem er ihnen an der für alle Theile so befriedigenden Lösung des Conflicts einen Antheil giebt. Aber eigentlich hatten beide doch an der schließlichen Entwickelung der Handlung, die den Hauptpersonen allein überlassen bleibt, nichts weiter mitzuwirken, und deswegen ist es auch hier als eine Verbesserung anzusehen, daß der Dichter bei der spätern Bearbeitung sie in der letzten Scene wegläßt, wo sie doch nur unnöthige, stumme Personen und darum störend gewesen wären.

Versmaß der Iphigenie ist nach Lessings Vorgange im Nathan der fünffüßige Iambus, der seitdem der herrschende Vers der deutschen Tragödie geblieben ist. Goethe zeigt sich bei der Behandlung dieses Verses sogleich als Meister, während z. B. Schiller bei der ersten Anwendung desselben in seinem Don Carlos noch vielfach durch den Zwang des Versmaßes beengt erscheint und namentlich dadurch zu der übermäßigen Breite in jenem Stücke genöthigt wurde. Doch wechseln in der Iphigenie die Iamben hin und wieder, wo das überwallende Gefühl gleichsam einen höhern lyrischen Schwung zu fordern scheint, mit lyrischen Maßen ab. So ist z. B. die letzte Scene des ersten Acts, das Gebet Iphigeniens zur Diana, in Dactylen geschrieben, ebenso der Anfang des Eingangsmonologes zu Act IV; endlich stellt sich das Lied der Parzen am Schluß des vierten Actes auch schon äußerlich durch das Versmaß als Lied dar. Auch in den Reden Orests tritt zweimal unter den Iamben ein anderes Versmaß ein: einmal, wo er bei Erzählung des Muttermordes in höchster Erregung die Worte in anapästischem Maße anführt, mit denen der Geist der erschlagenen Mutter die Furien auffordert, den Mörder zu verfolgen (III, 1): „Laßt nicht den Muttermörder entfliehn, verfolgt den Verbrecher! Euch ist er geweiht!" und dann in seiner Vision (III, 2), wo die beseligende Freude, die sein Herz durchdringt, als er sich mit dem Schatten der Mutter versöhnt und von den Furien befreit fühlt, durch die Anapästen gemalt werden soll. Ein anderes Mittel, dessen sich Goethe in diesem Stücke mehrmals bedient, um den Gedanken in möglichster Schärfe hervortreten zu lassen und die Aufmerksamkeit des Hörers aufs höchste zu spannen, ist das Abbrechen einzelner Verse, das besonders wirkungsvoll zweimal in der Rede des Orest (III, 1) vorkommt. —

Interessant und lehrreich nicht allein durch diesen Unterschied von Prosa und Poesie, sondern auch sonst, ist die Vergleichung der ältern und der spätern Bearbeitung der Iphigenie. Die Veränderungen sind theils Erweiterungen und Zusätze, theils Auslassungen und Zusammenziehungen, und fast in allen Fällen wesentliche Verbesserungen. Sie beziehen sich übrigens beinahe ausschließlich auf die Form. In der Composition hat der Dichter nur eine wesentlichere Veränderung vorgenommen, die uns auch einen deutlichen Beweis für die künstlerische Ueberlegung giebt, mit welcher er bei der spätern



Umarbeitung zu Werke ging. In der ursprünglichen Bearbeitung läßt er nämlich in der Schlußscene auch den Pylades und Arkas noch einmal auftreten, um so alle Personen noch einmal zuguterletzt zu vereinigen und namentlich die beiden Vertrauten gewissermaßen für ihre Treue und Anhänglichkeit zu belohnen, indem er ihnen an der für alle Theile so befriedigenden Lösung des Conflicts einen Antheil giebt. Aber eigentlich hatten beide doch an der schließlichen Entwickelung der Handlung, die den Hauptpersonen allein überlassen bleibt, nichts weiter mitzuwirken, und deswegen ist es auch hier als eine Verbesserung anzusehen, daß der Dichter bei der spätern Bearbeitung sie in der letzten Scene wegläßt, wo sie doch nur unnöthige, stumme Personen und darum störend gewesen wären.

# V. Egmont.

Wenngleich Goethes Egmont erst im Jahre 1787 veröffentlicht wurde, so gehört doch die Hauptarbeit des Dichters an diesem Stück, nämlich die ganze Anlage und Erfindung und sogar schon die theilweise Ausführung, unzweifelhaft einer ältern Zeit, nämlich dem Jahre 1775 an; sie fällt also noch in die Sturm= und Drangperiode des Dichters, der das Stück seinem ganzen Charakter und Inhalte nach unbedingt angehört. Namentlich wurden in jenem Jahre schon die Scenen zwischen Egmont und Clärchen gedichtet. Der Verfasser stand damals in dem zärtlichen Verhältniß zu Lili (Elisabeth Schönemann), und grade der Zug in dem Charakter der Geliebten, der ihr entweder schon angeboren oder durch die Verhältnisse angeeignet war: trotz ihrer Liebe zu dem Dichter auch Andern gefallen und sie durch ihre Schönheit und natürliche Liebenswürdigkeit fesseln zu wollen, ein Zug, der dem Dichter so viele Noth und Pein bereitete und sein Herz oft mit den Qualen glühendster Eifersucht erfüllte, mag ihn veranlaßt haben, als Gegensatz zu Lili in Clärchen ein weibliches Wesen darzustellen, das in völliger Selbstvergessenheit sich ganz dem Geliebten hingiebt und, sogar mit Aufopferung ihres Rufes und aller Rücksichten gegen ihre Umgebung, einzig an der Neigung des ganz ausschließlich Geliebten volles Genügen findet. — Etwa drei Jahre später, nachdem das Verhältniß zu Lili längst aufgelöst war, nahm Goethe in Weimar den Egmont zur Umarbeitung wieder vor, wobei er gegen Frau von Stein äußerte: „wenn er das Stück noch einmal



zu schreiben hätte, schriebe er es wohl ganz anders und vielleicht gar nicht." Beendet wurde es erst in Italien. Zu einer völligen Umarbeitung kam es übrigens auch da nicht. Dennoch hat Goethe nach seinem eigenen Urtheil sein Möglichstes daran geleistet. In der italienischen Reise (Thl. II, S. 145) heißt es, nachdem ihm Frau von Stein, der er es gleich nach seiner Vollendung von Italien zugeschickt, die Urtheile der Weimarer Freunde darüber mitgetheilt hatte: „Die Aufnahme meines Egmont macht mich glücklich, und ich hoffe, er soll beim Wiederlesen nicht verlieren, denn ich weiß, was ich hineingearbeitet habe, und daß sich das nicht auf einmal herauslesen läßt. Das, was Ihr daran lobt, habe ich machen wollen; wenn Ihr sagt, daß es gemacht ist, so habe ich meinen Endzweck erreicht. Es war eine unsäglich schwere Aufgabe, die ich ohne eine ungemessene Freiheit des Lebens und des Gemüthes nie zu Stande gebracht hätte. Man denke, was das sagen will: ein Werk vornehmen, was zwölf Jahre früher geschrieben ist, es vollenden, ohne es umzuschreiben. Die besondern Umstände der Zeit haben mir die Arbeit erschwert und erleichtert." Und einige Tage später schreibt er: „Daß mein Egmont Beifall erhält, freut mich herzlich. Kein Stück habe ich mit mehr Freiheit des Gemüthes und mit mehr Gewissenhaftigkeit vollbracht, als dies; doch fällt es schwer, wenn man schon Anderes gemacht hat, dem Leser genug zu thun; er verlangt immer etwas, wie das Vorige war." Dennoch giebt er an einer andern Stelle zu, „daß eine so große Composition schwer ganz rein gestimmt werden könne".

Offenbar hat der Egmont große Verwandtschaft mit dem Götz und steht wie dieser im directen Gegensatz zu der inzwischen entstandenen Iphigenie. Auch im Egmont fehlt es an einer streng abgeschlossenen dramatischen Handlung und Verwickelung; auch hier eine bloße Aneinanderreihung einzelner Scenen, die nur dadurch zusammengehalten werden, daß sie sich sämmtlich auf den Helden beziehen; auch hier ein mannichfaltiger Wechsel der Scene, auch hier die prosaische Form. Auch hier liegt die Einheit des Stückes blos in dem Charakter des Helden. Doch dieser Mangel wäre, wie im Götz, leichter zu verschmerzen, wenn nur dieser Charakter in der That ein großer, unsere ganze Theilnahme fesselnder, wenn Egmonts Schicksal in der That ein tragisches wäre.

Es giebt bekanntlich über den Egmont eine Recension von Schiller, von der der Verfasser jenes Stückes nicht grade besonders erbaut war, ja die sicher mit einen Grund abgab, weshalb Schiller Goethe noch Jahre lang, als sie bereits neben einander lebten, fremd blieb. Und doch scheint uns Schiller in der Hauptsache, nämlich in der Beurtheilung des Helden und in den Ausstellungen, die er an seinem Charakter macht, durchaus Recht zu haben. „In diesem Trauerspiel“, sagt Schiller, „wird ein Charakter aufgeführt, der in einem bedenklichen Zeitlauf, umgeben von den Schlingen einer arglistigen Politik, in nichts als sein Verdienst eingehüllt, voll übertriebenen Vertrauens zu seiner gerechten Sache, die es aber nur für ihn allein ist, gefährlich wie ein Nachtwandler auf jäher Dachspitze wandelt. Diese übergroße Zuversicht, von deren Ungrund wir unterrichtet werden, und der unglückliche Ausschlag derselben, sollen uns Furcht und Mitleiden einflößen oder uns tragisch rühren — und diese Wirkung wird erreicht. — In der Geschichte ist Egmont kein großer Charakter, er ist es auch in dem Trauerspiele nicht. Hier ist er ein wohlwollender, heiterer und offener Mensch, Freund mit der ganzen Welt, voll leichtsinnigen Vertrauens zu sich selbst und zu Andern, frei und kühn, als ob die Welt ihm gehörte, brav und unerschrocken, wo es gilt, großmüthig, liebenswürdig und sanft, ein Charakter der schönern Ritterzeit, prächtig und etwas Prahler, sinnlich und verliebt, ein fröhliches Weltkind — alle diese Eigenschaften in eine lebendige, menschliche, durchaus wahre und individuelle Schilderung verschmolzen. . . . . . Egmont ist ein Held, aber auch ganz nur ein flämischer Held, ein Held des 16. Jahrhunderts; Patriot, jedoch ohne sich durch das allgemeine Elend in seinen Freuden stören zu lassen; Liebhaber, ohne darum weniger Essen und Trinken zu lieben. Er hat Ehrgeiz, er strebt nach einem großen Ziele; aber das hält ihn nicht ab, jede Blume aufzulesen, die er auf seinem Wege findet. . . . Durch seine schöne Humanität, nicht durch Außerordentlichkeit, soll dieser Charakter uns rühren; wir sollen ihn lieb gewinnen, nicht über ihn erstaunen.“

Das aber grade ist's, was ihm zum Helden einer Tragödie fehlt. Es ist nichts Erhabenes in Egmonts Charakter; es ist keine hohe sittliche Idee, der er sein Leben widmet und für die er sein Leben wagt; sondern nur „die süße Gewohnheit des Daseins“ ist's,



was sein ganzes Denken und Streben ausfüllt; und daher ist auch sein Untergang kein eigentlich tragischer. Ein leichtsinniger Lebemann kann wohl liebenswürdig erscheinen — und Goethe hat alles gethan, diese Liebenswürdigkeit in das hellste Licht zu setzen —, aber uns nicht Hochachtung, geschweige denn Bewunderung einflößen; sein selbstverschuldeter Untergang kann uns wohl rühren, aber nicht erheben, weil er keiner großen sittlichen Idee zum Opfer fällt. Zwar ist Egmont auch ein Held auf dem Schlachtfelde gewesen, er hat bei St. Quentin und Gravelingen den Lorbeer des Kriegers gewonnen, aber auch da hat er sein Leben in dem augenblicklichen Rausche des Kampfgetümmels tolldreist in die Schanze geschlagen, wie jeder gemeine Krieger, und außerdem bemerkt Schiller ganz richtig: unsere Theilnahme für seine rühmlichen Thaten werde dadurch bedeutend abgeschwächt, daß sie der Vergangenheit angehören, daß sie außerhalb des Stückes liegen; seine Verdienste wissen wir nur von Hörensagen und müssen sie auf Treu und Glauben annehmen, während wir seine Schwachheiten vor unsern Augen sehen. „Alles weist auf diesen Egmont hin, als auf die letzte Stütze der Nation, und was thut er eigentlich Großes, um dieses ehrenvolle Vertrauen zu verdienen?“ Wohl sagt er in dem Schlußmonologe des Stückes, er sterbe für die Freiheit, wie er für sie gelebt und gefochten, aber im Grunde ist das doch nur Prahlerei; zwar hält er streng auf die Privilegien des Adels, auf die Freiheiten des Volkes, zwar fühlt er tief die Tyrannei des spanischen Despoten, der mit Willkür und roher Gewalt die Kraft des Volkes niedertritt, um es bequemer knechten zu können; zwar mißbilligt er freimüthig gegen Alba die Maßregeln des Königs und spricht für die Rechte des Volkes; zwar knüpfte sich an seinen Tod in der That des erschrockenen Volkes Erhebung und der Kampf um seine Freiheit; aber gethan hat er doch eigentlich bei seinen Lebzeiten nichts, um jener Tyrannei kräftig entgegenzuwirken, um die Unterdrückung des Volkes zu hindern; und noch weniger war die Befreiung oder nur der Schutz des Volkes gegen die freche Willkür Albas der Grund gewesen, der ihn bewogen hatte, in Brüssel zu bleiben und sich dadurch dem Tyrannen selbst ans Messer zu liefern. Sein Tod war also nur ein passives Verdienst.

Freilich bildet Egmonts gewaltsames Ende, wie wir aus der Geschichte wissen, den Ausgangspunkt für die nachmalige Befreiung

der Niederländer; aber in dem Stücke selbst kommt nichts davon vor; es schließt mit seinem Gange zum Schaffot, und die Aussicht auf die nachmalige Befreiung des Volkes sah der Dichter sich genöthigt, durch eine bloße Vision, einen Traum des Helden, anzudeuten. Die Tragödie verlangt aber mehr: nicht ein bloß unabsichtliches, im Leiden dargebrachtes Opfer, sondern ein bewußtes, thatkräftiges Handeln und einen in Folge dessen erlittenen Untergang für eine hohe sittliche Idee, wenn der Held wirklich als Märtyrer derselben in unsern Augen dastehen soll. Ob der Dichter aber diesem Mangel an sittlicher Größe seines Helden dadurch genügend abgeholfen hätte, wenn er ihn, wie Schiller will, in Uebereinstimmung mit der Geschichte, als zärtlichen Gatten und Vater dargestellt hätte, statt ihn in jenes leichtfertige Liebesverhältniß mit Clärchen zu verwickeln, erscheint uns sehr fraglich. Auch die zärtlichste Rücksicht auf Weib und Kinder, deren Leben übrigens nicht einmal, sondern nur deren Vermögen durch seine Flucht gefährdet wurde, wäre ein zu geringfügiges Motiv gegenüber den heiligsten Interessen eines ganzen Volkes gewesen, um ihn in Brüssel unthätig zurückzuhalten, während er, wie Oranien, durch rechtzeitige vorsichtige Flucht für die Sache des Volkes thätig und erfolgreich hätte wirken können.

Wenn wir aber Schiller bei dieser seiner Ausstellung in der Hauptsache Recht geben mußten, so können wir der andern nicht beipflichten, nämlich der gegen die Vision Egmonts am Schlusse des Stückes, wo ihm Clärchen unmittelbar vor seinem Gange zum Tode, in seinem letzten Traume als Symbol der Freiheit erscheint, was Schiller in seiner Recension einen Salto mortale in die Opernwelt nennt. Derartige Erscheinungen im Drama haben ihr wohlbegründetes Recht, um dem Zuschauer das, was in der Seele des dramatischen Helden vorgeht, auf besonders lebhafte Weise sinnlich zu vergegenwärtigen; und in dieser Absicht sehen wir den größten dramatischen Dichter, Shakespeare, gar nicht selten von ihnen Gebrauch machen, wie er denn z. B. dem Hamlet den Geist seines Vaters, Richard dem Dritten die Geister der von ihm Ermordeten in Visionen ihrer erregten Phantasie und auch dem Zuschauer sichtbar, auf der Bühne erscheinen läßt. Im Egmont fand der Dichter in der Erscheinung Clärchens, der dem Helden im Tode vorangegangenen Geliebten, als Symbol der Freiheit, das einzige Mittel, die Idee



der Freiheit, die wenigstens neben der Erinnerung an die Geliebte die letzten Gedanken des Helden lebhaft beschäftigte, mit seinem Tode in Verbindung zu bringen, und eine Versöhnung mit seiner Hinrichtung, aus der die Saat der Freiheit für sein Volk, wenn auch ohne sein thätiges Mitwirken, hervorging, herbeizuführen. Auch um den Charakter und die Bedeutung Clärchens in das rechte Licht zu stellen, ist diese Erscheinung wesentlich. Sehr treffend ist, was darüber Angelica Kaufmann nach Goethes Bericht in seiner italienischen Reise (Thl. II, S. 177) bemerkte. Goethes Freunde in Weimar hatten nämlich mancherlei an Clärchens Charakter auszusetzen, und besonders war ihnen das lakonische Vermächtniß, womit Egmont seine Geliebte an Ferdinand empfiehlt, anstößig gewesen. Als Goethe nun die darauf bezüglichen Briefe in Italien Frau Angelica mittheilte, äußerte sie: „Da die Erscheinung nur vorstelle, was in dem Gemüthe des schlafenden Helden vorgehe, so könne er mit keinen Worten stärker ausdrücken, wie sehr er sie liebe und schätze, als es dieser Traum thue, der das liebenswürdige Geschöpf nicht zu ihm herauf, sondern über ihn hinauf hebe. Ja, es wolle ihr wohlgefallen, daß der, welcher durch sein ganzes Leben gleichsam wachend geträumt, Leben und Liebe mehr als geschätzt, oder vielmehr nur durch den Genuß geschätzt, daß dieser zuletzt noch gleichsam träumend wache und uns still gesagt werde, wie tief die Geliebte in seinem Herzen wohne, und welche vornehme und hohe Stelle sie darin einnehme.“

Wenn Schiller in seiner Recension des Egmont freimüthig ausspricht, was an demselben mangelhaft ist oder was er dafür hält, so hat er andrerseits auch die hohen Vorzüge, die wahrhaft glänzenden Partieen des Stückes wohl zu würdigen verstanden. Er sagt darüber S. 375 ff.: „Egmonts tragische Katastrophe fließt aus seinem politischen Leben, aus seinem Verhältniß zu der Nation und zu der Regierung. Eine Darstellung des damaligen politisch-bürgerlichen Zustandes der Niederlande mußte daher seiner Schilderung zum Grunde liegen oder vielmehr selbst einen Theil der dramatischen Handlung mit ausmachen. Betrachtet man nun, wie wenig sich Staatsactionen überhaupt dramatisch behandeln lassen, und was für Kunst dazu gehöre, so viel zerstreute Züge in ein faßliches, lebendiges Bild zusammenzutragen und das Allgemeine wieder im Individuellen anschaulich zu machen, wie z. B. Shakespeare in seinem Julius Cäsar

gethan hat; betrachtet man ferner das Eigenthümliche der Niederlande, die nicht eine Nation, sondern ein Aggregat mehrerer kleinen ist, die unter sich aufs schärfste contrastiren, so daß es unendlich leichter wäre, uns nach Rom als nach Brüssel zu versetzen; betrachtet man endlich, wie unzählig viele kleine Dinge zusammenwirken, um den Geist jener Zeit und jenen politischen Zustand der Niederlande hervorzubringen: so wird man nicht aufhören können, das schöpferische Genie zu bewundern, das alle diese Schwierigkeiten besiegt, und uns mit einer Kunst, die nur mit derjenigen erreicht wird, womit es uns selbst in zwei andern Stücken in die Ritterzeiten Deutschlands und nach Griechenland versetzte, nun auch in diese Welt gezaubert hat. Nicht genug, daß wir diese Menschen vor uns leben und wirken sehen, wir wohnen unter ihnen, wir sind alte Bekannte von ihnen."

Und wie hier Schiller die so glänzend gelungene Schilderung der Zeitverhältnisse, der Nationalität u. s. w. mit Recht bewundert, so erkennt er auch die feine Charakterzeichnung der einzelnen auftretenden Personen rühmend an. Meisterhaft sind, wie im Götz, so auch im Egmont, namentlich die Volksscenen. Die einzelnen Charaktere sind mit wenigen Pinselstrichen als lebendige Individualitäten geschildert, jeder von dem andern erkennbar nach Nationalität, Gewerbe, Lebensverhältnissen unterschieden. Jetter, der engherzige, furchtsame Schneider; Soest, der wohlhabende, behäbige Brüsseler Krämer, dessen Grundsatz „leben und leben lassen" ist; Buyck, der prahlerische Holländer, Soldat unter Egmont; Ruysum, der taube, zähe Friesländer mit seinem stehenden „daß ich Euch sage, versteht mich, ohne Präjudiz"; der wohlhabende, conservative Zimmermeister, der überweise, jeder Unruhe aus den selbstsüchtigsten Motiven abgeneigte Seifensieder; der verlumpte, heruntergekommene Advocatenschreiber Vansen, der aus bloßer Lust am Krakehl und weil er selbst nichts zu verlieren hat, zum Aufruhr hetzt; die Bürger, alle auf ihre Privilegien erpicht, alle in Gährung, alle bei der geringsten Neuerung aufwallend und sich oft ebenso schnell auf die seichtesten Gründe wieder beruhigend und vor einer kühnen Unternehmung sich furchtsam zurückziehend: — alle diese Personen wirken zu dem lebenvollen Gemälde, das der Dichter vor unsern Augen aufrollt, thätig mit.

Die Charakterzeichnung Clärchens in dem Stücke hatte Frau von Stein am wenigsten befriedigt. Goethe antwortet auf ihren



dahin zielenden Brief aus Italien Folgendes (Ital. Reise, Thl. II, S. 146): „Was Du von Clärchen sagst, verstehe ich nicht ganz und erwarte Deinen nächsten Brief. Ich sehe wohl, daß Dir eine Nüance zwischen der Dirne und der Göttin zu fehlen scheint. Da ich aber ihr Verhältniß zu Egmont so ausschließlich gehalten habe; da ich ihre Liebe mehr in den Begriff der Vollkommenheit des Geliebten, ihr Entzücken mehr in den Genuß des Unbegreiflichen, daß dieser Mann ihr gehört, als in die Sinnlichkeit setze; da ich sie als Heldin auftreten lasse; da sie im innigsten Gefühl der Ewigkeit der Liebe ihrem Geliebten nachgeht, und endlich vor seiner Seele durch einen verklärenden Traum verherrlicht wird: so weiß ich nicht, wo ich die Zwischennüance hinsetzen soll, ob ich gleich gestehe, daß aus Nothdurft des dramatischen Puppen- und Lattenwerks, die Schattirungen, die ich oben herzähle, vielleicht zu abgesetzt und unverbunden, oder vielmehr durch zu leise Andeutungen verbunden sind; vielleicht hilft ein zweites Lesen, vielleicht sagt mir Dein folgender Brief etwas Näheres."

Im wohlberechneten Contrast zu Egmont steht Oranien, den der Dichter zwar nur in einer einzigen Scene auftreten läßt, von dem er aber in derselben doch ein vollständiges, scharf gezeichnetes Charakterbild entwirft. Während Egmont alles leichtsinnig seinen Gang gehen läßt, hat er die politische Lage genau beobachtet und erwogen. Der arglosen Offenheit Egmonts steht seine mißtrauische Verschlossenheit, der leichtfertigen Unvorsichtigkeit jenes seine aufmerksame Wachsamkeit, der chevaleresken Nachlässigkeit des vergnügungssüchtigen Lebemannes seine kluge Besonnenheit und sein treues Pflichtgefühl, der Heiterkeit Egmonts sein Ernst gegenüber. Wenn Egmont, unbekümmert um die Zukunft, nur für den Augenblick lebt, sieht er mit sicherm Blick das herannahende Ungewitter heraufziehen und trifft bei Zeiten seine Maßregeln, demselben zu begegnen oder sich wenigstens seinen ersten Ausbrüchen zu entziehen. Während Egmont leichtfertig mit seinem Leben spielt, schont er in wohlverstandenem Interesse für das Wohl des Landes das seinige, und spart es für die thätige Befreiung des Vaterlandes auf. Daß ihn übrigens nicht unmännliche Furchtsamkeit, sondern nur kluge Vorsicht bei seinem Benehmen leitet und daß er bei aller berechnenden Schlauheit des Staatsmannes sich dennoch ein weiches Herz bewahrt hat und einen so innigen Antheil an dem Schicksal des Freundes

nimmt, daß er, als es ihm nicht gelingt, dessen verblendete Sicherheit zu erschüttern, und ihn von dem Abgrunde, dem er unaufhaltsam zueilt, zurückzuziehen, in trauriger Vorahnung seines schmählichen Unterganges, bei der Trennung von ihm bis zu Thränen gerührt wird: das sichert auch diesem kalten Politiker unsere wärmste menschliche Sympathie.

Noch schärfer ist der Gegensatz Albas zu Egmont accentuirt. Alba ist der blutdürstige Scherge des Tyrannen gegenüber dem menschenfreundlichen, die Freiheit liebenden, aber auch Andern gönnenden Cavalier Egmont; sein finsterer Fanatismus steht Egmonts heiterer Toleranz, seine berechnende Falschheit Egmonts unvorsichtiger Arglosigkeit gegenüber. Am deutlichsten tritt dieser Contrast zwischen beiden hervor, wo beide in eine ähnliche Situation vom Dichter gesetzt sind. Alba hat in seiner Jugend ein ähnliches Verhältniß zu Ferdinands Mutter gehabt, wie Egmont zu Clärchen. Aber wie himmelweit verschieden muß nach den wenigen Worten, mit denen er in dem Stücke seiner Jugendgeliebten gegen deren eigenen Sohn erwähnt, diese auf reiner Sinnlichkeit beruhende flüchtige Neigung von Egmonts zärtlicher, treuer und hingebender Liebe zu Clärchen gewesen sein. Alba sowohl als Egmont malen sich in den Menschen, die ihnen nahe stehen. Richard, Egmonts Secretär, hat etwas sowohl von der Gutherzigkeit als von den leichten Sitten seines Herrn an sich; auch er hat sein Liebchen, die Donna Elvira, ein Kammerfräulein der Regentin; er versteht sogar die Handschrift seines Herrn trefflich nachzuahmen; aber Egmont kann seinetwegen außer Sorgen sein, er wird diese gefährliche Kunst nicht verrätherisch gegen ihn mißbrauchen. Er hat sich in jeder Beziehung nach seinem Herrn gebildet, wie er denn auch hernach sein Schicksal theilen muß und als Mitschuldiger des von Alba herausuntersuchten Hochverraths enthauptet wird. Ebenso spiegelt sich Alba in seinen Untergebenen Silva und Gomez, von denen der erstere mehr die verschlossene, auf Ränke sinnende, blutdürstige, der andere mehr die gewaltthätige, vor keinem Hinderniß zurückschreckende Natur Albas an sich trägt, beide aber im Eigennutz und Ehrgeiz, wodurch sie hauptsächlich an die Person Albas gefesselt werden, sich gleichen, wie ja auch Alba selbst vorzüglich aus Eigennutz und Ehrgeiz sich als Scherge des Königs brauchen läßt. Ferdinand, der Sohn Albas, ist, wie der Vater



selbst mißbilligend gegen ihn äußert, nach der Mutter geartet und dem Vater sehr unähnlich, der ihm besonders sein leichtsinniges Wohlwollen, seine unachtsame Fröhlichkeit vorwirft. Und doch fühlt sich der Vater durch ein starkes Band an den Sohn gefesselt; er möchte ihn mit dem Besten, was er seiner Meinung nach besitzt, ausstatten, ihm ein großes Erbtheil, dem Könige in ihm den brauchbarsten Diener hinterlassen. Durch diesen einen menschlichen Zug ist der Charakter Albas wohlthätig gemildert. — Und doch ist der Sohn in einer Beziehung dem Vater ähnlich: in der vorsichtigen Zurückhaltung, in der Kunst, sein Inneres auch vor dem Vater zu verbergen. Während dieser ihn zum Vollstrecker seiner Anschläge gegen Egmont ausersehen, hat er eben jenen Egmont in sein Herz geschlossen, ihm die ganze Bewunderung seines warmen, jugendlichen Gemüthes geweiht; während der Vater für sein Wohl thätig ist, begegnet er seiner Liebe mit eiskalter Zurückhaltung, mit schlecht verhehltem Spott und wirft sich dagegen dessen Todfeinde in die Arme. Nichts Rührenderes kann es geben, als die Scene zwischen Ferdinand und Egmont im Gefängnisse.

Auch die übrigen Personen sind trefflich charakterisirt und individualisirt. Machiavell ist der kluge, reservirte Staatsmann und zugleich der treu ergebene Diener der Regentin. Sein Name läßt schließen, daß der Dichter bei ihm an den berühmten italienischen Geschichtsschreiber und Politiker gedacht habe, obwohl er gewiß ebenso gut wie wir gewußt haben wird, daß dieser schon 1527, also lange vor der Zeit, in der das Stück spielt, gestorben war. Er giebt auch in dem Stück, mit dem sichern Blick des Geschichtsschreibers und Politikers die Verhältnisse überschauend und auch selbst in religiösen Dingen vorurtheilsfrei, der Regentin die allein wirksamen Mittel an, um die Gährung der Gemüther dauernd zu beseitigen. Als er aber mit seinem Rathe, wie gewöhnlich, nicht durchdringt, zieht er sich sogleich zurück, um gehorsam die von ihm als unwirksam erkannten Befehle auszuführen. Indessen findet sich doch zwischen ihm und dem in fast gleicher Stellung wirkenden Richard ein bedeutsamer Unterschied. Er ist der vorsichtige schmiegsame Italiener gegenüber dem geraden, und wie sein Herr leichtlebigen Richard. Margarethe von Parma selbst, die Regentin der Niederlande, steht in einem durch ihr Geschlecht und ihren milden

menschlichen Charakter bedingten Gegensatz zu dem Herzog von Alba, ihrem Nachfolger.

Clärchens Mutter ist die schwache, gutmüthige, eitle Alte, die die Entstehung von Clärchens Liebe zu Egmont nicht gehindert, ja sie wohl gar begünstigt hat, und die ihr hernach mit Vorwürfen das Herz schwer macht und sie plagt, um einer guten Versorgung willen doch noch Brackenburg zu heirathen. Sie hat viel Aehnlichkeit mit der Frau des Musicus Müller in Schillers Cabale und Liebe, ja etwas von der Martha in Goethes Faust. Daß da von großer Achtung der Tochter gegen sie nicht die Rede sein kann, ist natürlich. Darum kann der Gedanke an die Mutter Clärchen auch nicht vom selbstgewählten Tode zurückhalten, und nur für ihr leibliches Wohlergehen sorgt sie noch, indem sie sie scheidend dem Freunde gleichsam zum Vermächtniß übergiebt. — Ein besonders anziehender Charakter in dem Stück ist endlich Brackenburg, Clärchens Liebhaber, den Egmont verdrängt hat. In ihm tritt uns wiederum die alte, von Goethe vielfach künstlerisch behandelte Werthernatur entgegen. Seit er in jene unglückselige Liebe zu Clärchen verstrickt ist, die völlig hoffnungslos geworden, da Egmont das bis dahin noch freie, warm für den Jugendfreund schlagende Herz des Mädchens sich zum ausschließlichen Eigenthum erobert hat, ist seine ganze Natur verändert. Hin ist seine Fröhlichkeit, seine Thatenlust. Selbst das Schicksal des Vaterlandes rührt ihn nicht mehr; alles, alles hat diese einzige unselige Leidenschaft verschlungen. Obwohl er es ahnt, obwohl er hernach es sicher weiß, daß Cläre ihr Herz einem Andern geschenkt hat, daß sie die Geliebte Egmonts ist, kann er doch nicht von ihr lassen; seine Liebe hat alle Manneskraft, alles Selbstgefühl in ihm ertödtet; er begleitet sie, als sie in der Selbstsucht ihrer Liebe ihn auffordert, für die Rettung seines Nebenbuhlers das eigene Leben zu wagen, bei jenem vergeblichen Versuche, das Volk zur Befreiung Egmonts aufzuwiegeln; er ist ihr letzter Freund nach Egmonts Gefangennehmung, ihr Vertrauter bei ihrem verzweifelten Entschluß, aus dem Leben zu scheiden; er verläßt sie erst im Augenblick ihres Todes mit dem schneidenden Wehgefühl, daß er auch da noch von ihrer Seite gewiesen ist. Es ist kaum möglich, ergreifender die Qualen einer trostlos unglücklichen Liebe zu schildern, als es der Dichter hier in dem Verhältniß Brackenburgs zu Clärchen gethan hat. —



Was endlich die Form der Tragödie anlangt, so ist der Egmont auch darin dem Götz ähnlich, daß er nicht in Versen, sondern in Prosa abgefaßt ist; und daß Goethe ihm diese Form auch bei der letzten Umarbeitung in Italien gelassen, spricht dafür, daß er sie ebenso wie beim Götz für passender und dem Stoffe angemessener gehalten habe. Auch hier hat übrigens, wie in der ersten Bearbeitung der Iphigenie, die Sprache, gleichsam wie von selbst, namentlich gegen das Ende des Stückes, die rhythmische Form angenommen, und ganze Scenen ließen sich leicht und ohne bedeutende Aenderungen in die jambischen Verse umsetzen. Soviel indeß hat sich der Einfluß der spätern Bearbeitungen auch in der Form geltend gemacht, daß die Sprache eine unzweifelhaft edlere, gewähltere, von allen Derbheiten der Sturm- und Drangperiode sorgfältig gereinigte geworden ist. — Sollen wir nun endlich noch in Kürze ein Gesammturtheil über den Egmont fällen, so erscheint er uns, obwohl musterhaft in vielen einzelnen Partieen, obwohl feiner noch in der Charakterzeichnung und edler in der Sprache, doch wegen der mangelnden sittlichen Größe des Helden, um eine Stufe niedriger als der Götz zu stehen. Gleichwohl können wir aber dem Verfasser nur Dank wissen, daß er ihn nicht als Jugendarbeit, wie so manches andere angefangene Werk gänzlich verworfen, sondern ihn einer sorgfältigen Umarbeitung werth gehalten und so viel wahrhaft Schönes, als in demselben noch immer unzweifelhaft enthalten ist, einer dankbaren Nachwelt aufbewahrt hat.

---

## VI. Torquato Tasso.

Der Tasso wurde von Goethe schon im Frühjahr 1780 begonnen. Des Dichters Erfahrungen am Weimarer Hofe, zumal sein damals besonders inniges Verhältniß zu Frau von Stein haben ihm ohne Zweifel die erste Anregung zu diesem Stücke gegeben. Andere poetische Beschäftigungen und Entwürfe, namentlich die Weiterarbeit am Egmont, unterbrachen aber bald die Ausführung seines neuen dichterischen Planes, den er erst im nächsten Jahre, auf dringende Mahnung von Frau von Stein, wieder aufnahm und bis zur vorläufigen Abfassung der beiden ersten Acte in Prosa weiter förderte. Indessen auch jetzt blieb die Arbeit wieder liegen. Das 1782 beendigte Singspiel „Die Fischerin", die damals eifrig betriebene Weiterarbeit an dem begonnenen Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre", die Erfindung und theilweise Abfassung der Tragödie „Elpenor", die bis zur Vollendung des zweiten Actes gedieh, dann aber für immer unbeendet liegen blieb, endlich der Beginn einer großartigen didactisch-epischen Dichtung, „Die Geheimnisse", die aber ebenfalls aufgegeben wurde und von der sich nur einige schöne Fragmente erhalten haben, nahmen des Dichters Thätigkeit in den folgenden Jahren so sehr in Anspruch, daß bis zur Reise nach Italien nichts weiter für den Tasso geschehen konnte. Erst nach Vollendung der Iphigenie in Italien nahm Goethe die angefangene Arbeit wieder auf und beschäftigte sich mit ihr namentlich auf der Seereise von Neapel nach Sicilien, wo er durch die lästige Seekrankheit in seiner



Cajüte festgehalten wurde. In den fünf Tagen der Ueberfahrt durchdachte er den Plan des ganzen Stückes von Neuem und stellte ihn bis ins Einzelne fest. Auch die beiden ersten nach Italien mitgebrachten Acte, die einen zu weichlichen und nebelhaften Charakter trugen, mußten völlig umgearbeitet, alles Folgende ganz neu hinzugedichtet werden. Dazu kam Goethe indessen auch in Italien noch nicht. Näher lag ihm fürs Erste die Vollendung des bereits viel weiter geförderten Egmont, und obwohl er während seines zweiten Aufenthaltes in Rom 1788 fleißig an dem Werk beschäftigt war, brachte er dennoch kaum mehr, als die umgearbeiteten, zugleich in Verse gebrachten, zwei ersten Acte und den neuen Plan des Ganzen bei seiner Rückkehr nach Weimar mit. Nun aber ging er eifriger an die Vollendung des Stückes und fand in dieser Arbeit, die ihn mit seinem ganzen Geiste wieder in das schöne, ihm unvergeßliche Italien versetzte, den besten Trost für seinen sehnsüchtigen Schmerz über die Trennung von jenem herrlichen Lande und für manche bittere Erfahrung, die er bald nach der Heimkehr in Weimar, wenn auch nicht ohne eigene Schuld, zu machen hatte. Erst im Sommer 1789 konnte er das Stück als beendet ansehen. Es erschien zuerst 1790 im sechsten Bande von Goethes gesammelten Schriften bei Göschen in Leipzig.

Wie Egmont mit Götz von Berlichingen, so hat der Tasso mit der Iphigenie große innere Verwandtschaft. Wie bei dieser, so ist auch in ihm die Handlung überaus einfach; auch im Tasso kommen nur fünf Personen vor; auch in ihm beruht die Meisterschaft des Dichters vorzugsweise auf der feinen Charakterzeichnung; auch in diesem Stücke ist die Einheit der Zeit beobachtet, und wenn auch nicht völlige Einheit des Ortes, so finden wir doch nur seltenen Scenenwechsel; auch hier hat die ursprüngliche, bequemere Form der Prosa der edlern, glatten, durchsichtigen metrischen weichen müssen. — Den Stoff zu diesem Drama hat Goethe der Geschichte entlehnt. Tasso ist der berühmte italienische Dichter des 16. Jahrhunderts, der Verfasser des „befreiten Jerusalem"; auch die Hauptzüge seines Charakters in dem Stück stimmen im Allgemeinen mit denen des historischen Tasso überein, ebenso ein Theil seiner in dem Stück berührten Lebensereignisse. Historische Personen sind ferner Herzog Alphons II. von Ferrara, dessen Schwester Prinzessin Eleonore, des-

gleichen Eleonore von Sanvitale, Gräfin von Scandiano; ebenso die zwar nicht im Stück handelnd auftretenden, aber doch darin erwähnten: Lucretia, die ältere Schwester des Herzogs Alphons, und Cornelia, die Schwester Tassos. Nur Antonio ist eine vom Dichter erfundene Figur, oder vielmehr hat der Dichter unter seinem Namen die zahlreichen Neider und Feinde, die der historische Tasso am Hofe des Herzogs Alphons besaß, in eine Person zusammengefaßt. Dennoch ist Goethe in seinem Stücke vielfach von der historischen Wahrheit abgewichen, da er in dasselbe auch alles das hineingelegt hat, was er selbst in den ersten Jahren seines Aufenthaltes am Weimarer Hofe daselbst unter ganz ähnlichen Verhältnissen, wie Tasso in Ferrara, erlebt hatte.

Auch ihn hatte, wie Tasso, ein edler kunstsinniger Fürst an seinen Hof gezogen, der ihn, den Fremdling, durch hohe Auszeichnungen ehrte, für ihn mit freundschaftlichem Wohlwollen sorgte, seine dichterischen Productionen mit eifrigster Theilnahme begleitete und ihn gegen alle Anfeindungen in der Nähe und Ferne schützte, und dessen Hofe er seinerseits durch sein hervorragendes Dichtertalent Glanz und Bedeutung verlieh, so daß er in der Person des Herzogs Alphons, dessen Charakter in dem Stück am meisten abweichend von der Geschichte dargestellt ist, seinem fürstlichen Freunde und Beschützer, Carl August, das edelste Denkmal gesetzt hat. Auch Goethe hatte am Weimarer Hofe ein zartes Liebesverhältniß angeknüpft, das, wenn auch aus andern Gründen, als das Liebesverhältniß Tassos zur Prinzessin, in den Grenzen einer rücksichtsvollen Verehrung bleiben, und bei dem er auf den Besitz der Geliebten einfürallemal verzichten mußte. Man hat hiebei indeß entschieden nur an Frau von Stein, nicht, wie es Einige thun, an die Herzogin Louise, die Gemahlin Carl Augusts, zu denken; wenigstens war von einem Liebesverhältniß Goethes zu der hohen Frau, von der er indessen immerhin einzelne Charakterzüge zu seiner Prinzessin entlehnt haben mag, nie die Rede. Auch Goethe hatte, zumal in den ersten Jahren seines Aufenthaltes am Hofe Carl Augusts, mit zahlreichen Feinden und Neidern, besonders in der hohen Aristokratie Weimars, zu kämpfen, denen er, der Fremdling von bürgerlicher Herkunft, ein Dorn im Auge war, die ihn um die Gunst des Herzogs und um seine hervorragende Stellung am Hofe zu bringen und ihm durch Verbreitung von allerhand übertriebenen Gerüchten über sein damals noch ein wenig kraftgenialisches Gebaren zu schaden suchten. So liegt es denn auch nahe, anzunehmen, daß der Gemüthszustand Tassos, wenigstens zu gewissen Zeiten, sein eigener in Weimar gewesen sei, und daß er jene Kämpfe eines leidenschaftlich erregten Dichtergemüthes, die Tasso in dem Stücke durchmacht, auch in seinem eigenen Innern nicht ohne bittere Schmerzen ausgefochten habe. Natürlich hat aber auch hier Goethe nicht allein die Geschichte des historischen Tasso, sondern auch seine eigenen Erfahrungen nur insoweit benutzt, als es mit seinen poetischen Intentionen und dem Plane seiner Dichtung verträglich war, so daß auch im Tasso, wie in allen seinen poetischen Werken, Wahrheit und Dichtung, Selbsterlebtes und mit freier dichterischer Phantasie Erfundenes sich in wunderbarer Weise mischt und zu einem reizvollen Gemälde wahrer Idealität vereinigt.



Der Dichter beabsichtigte nämlich im Tasso das Mißverhältniß des künstlerischen Genius mit dem Leben, den Conflict eines reichbegabten, ausschließlich den Schöpfungen seiner Phantasie hingegebenen Dichtergemüthes mit den Forderungen der prosaischen Wirklichkeit darzustellen. Der Gang der Handlung, durch die jener Grundgedanke des Dramas zur Anschauung kommt, ist in der Kürze folgender: In Belriguardo, einem Lustschlosse des Herzogs Alphons von Ferrara, sind die Schwester des Herzogs, Prinzessin Eleonore, und deren Freundin, Eleonore von Sanvitale, im Freien den schönen italienischen Frühling genießend, nachdem sie in ländlicher Abgeschiedenheit alle Fesseln höfischer Etikette abgestreift, in anmuthiger Schäferkleidung und im traulichen Geplauder mit Kränzewinden beschäftigt. Der Herzog tritt zu ihnen und bald darauf auch Tasso. Dieser überreicht seinem Gönner Alphons sein eben vollendetes Gedicht „Das befreite Jerusalem" und wird dafür von der Prinzessin mit dem Lorbeerkranze, den ihre Hand eben gewunden und der Büste Virgils aufgesetzt hatte, gekrönt. Während der Dichter über diese Auszeichnung bis zur höchsten Schwärmerei entzückt wird, kehrt Antonio von einer diplomatischen Geschäftsreise nach Rom, auf der er für den Herzog durch geschickte Verhandlungen mit dem päpstlichen Hofe wesentliche Vortheile errungen, zurück und stattet Bericht über den glücklichen Erfolg seiner diplomatischen Sendung ab. In der den zweiten Act

des Dramas beginnenden Unterredung zwischen Tasso und der Prinzessin, in welcher wir zugleich von dem Verhältnisse Tassos zum Hofe und zu den einzelnen Gliedern desselben, sowie von seinen und der übrigen Personen bisherigen Lebensschicksalen soviel erfahren, als zum Verständniß der Handlung des Stückes erforderlich ist, in die also Goethe mit gewohntem Geschick ungesucht den Haupttheil der Exposition des Dramas verflochten hat, findet Tasso Gelegenheit, der Prinzessin seine unbegrenzte Liebe und Verehrung offen, wenn auch in rücksichtsvollster Weise an den Tag zu legen, und empfängt von ihr, zwar in zartester Verhüllung, aber doch von ihm nicht mißzuverstehen, das Geständniß ihrer Gegenliebe, freilich zugleich auch die bedeutsame Mahnung, daß er nur durch Mäßigung und Entbehren das ihm zu Theil gewordene Gut bewahren könne. Tasso, durch das Geständniß der Geliebten in das seligste Entzücken versetzt, trifft mit Antonio, den die Prinzessin mit ihm zu dauernder Freundschaft verbinden will, zusammen und wirft sich mit Ungestüm ihm ans Herz. Doch kalt stößt ihn Antonio zurück. Tasso, dadurch beleidigt, macht durch bittere Aeußerungen seinem aufwallenden Zorne gegen Antonio Luft und zieht endlich gegen ihn den Degen. Der Herzog tritt dazwischen und bestraft Tasso dafür, daß er den Frieden des Palastes gebrochen, auf die mildeste Weise, indem er ihm eine leichte Haft in seinem Zimmer auferlegt.

In der darauf folgenden Unterredung der Prinzessin, die durch das Vorgefallene heftig beunruhigt ist, mit Eleonore von Sanvitale giebt letztere, indem sie diese Gelegenheit benutzen will, um den gefeierten Dichter für ihren Hof zu Florenz zu gewinnen, den Rath, daß sich Tasso für eine Zeit lang von seinem Gegner und überhaupt von Ferrara entfernen möge, und überredet die Prinzessin, in Tassos Interesse auf ihren Rath einzugehen. Eleonore sucht auch Antonio, indeß einstweilen noch vergeblich, für diesen Plan zu gewinnen, und rückt endlich mit demselben auch gegen Tasso selbst heraus. Tasso, aus allen seinen Himmeln gestürzt und bitter gekränkt durch die, wenn auch noch so milde Bestrafung, hat sich in der Einsamkeit seiner Haft immer tiefer in Groll und Mißtrauen gegen das ganze Fürstenhaus eingesponnen. Er ergreift begierig Eleonorens Wink, sich vom Hofe zu entfernen, ohne jedoch grade ihr nach Florenz folgen zu wollen; und als sie ihm mittheilt, daß auch die Prinzessin in seine



Entfernung willige, erreicht seine Verzweiflung den höchsten Grad; er wähnt sich verbannt und verstoßen, von allen verfolgt und gehaßt, zugleich von heuchlerischen Neidern umgeben, die ihn um sein letztes und höchstes Gut, sein Gedicht, noch betrügen wollen, und macht schließlich seinem verzweifelnden Herzen durch rührende Klagen, daß auch die Geliebte ihn von sich gewiesen habe, Luft. Er stellt nun selbst an Antonio, der im Auftrage des Herzogs zu ihm kommt, um ihm seine Freiheit anzukündigen und ihm die Hand zur Versöhnung zu bieten, die Bitte, indem er sich verstellterweise mit ihm aussöhnt, daß er ihm beim Herzoge die Erlaubniß zur Entfernung vom Hofe auswirken möge, und überwindet endlich durch sein Drängen Antonios Widerstand. Auch der Herzog willigt, wiewohl ungern und widerstrebend, in Tassos Entfernung, und diesem bleibt nur noch das Letzte und Schwerste, der Abschied von der Prinzessin, übrig. In dieser letzten Unterredung mit der Prinzessin erkennt Tasso aber alsbald, daß er sich wenigstens in ihr getäuscht und daß ihre Liebe zu ihm unwandelbar dieselbe geblieben sei. In trunkener Exaltation über diese Wahrnehmung und in leidenschaftlicher Liebesgluth, vergißt er sich soweit, daß er der Prinzessin um den Hals fällt und sie stürmisch an sein Herz drückt. Sie stößt ihn, über seine Vermessenheit entrüstet, von sich und geht eilends von ihm hinweg. Tasso kommt, nachdem sich noch einmal der ganze Paroxismus seiner Wuth gegen Antonio entladen, allmählich zur Besinnung und zu vernünftiger Ueberlegung; er erkennt, daß er selbst sein Glück muthwillig verscherzt habe, und findet, durch Antonios edles und gehaltenes Wesen beruhigt, endlich in seinem dichterischen Talente Trost und Frieden.

Man hat diesem Drama Goethes oft den Vorwurf gemacht, daß es darin in auffallender Weise an Handlung fehle, und in der That kommt in dem Stück von äußern bedeutenden Ereignissen ungemein wenig vor. Und doch ist jener Vorwurf nicht ganz zutreffend. Der Unterschied zwischen ihm und andern Dramen Goethes liegt nur darin, daß es hier nicht äußere Ereignisse sind, die der Dichter uns vorführt, sondern innere Vorgänge in dem Gemüthe der betheiligten Personen, die sich in ihren Reden und Handlungen offenbaren, die aber um nichts weniger das Interesse der Zuschauer fesseln und ihre Spannung bis ans Ende rege erhalten. Welcher reiche Wechsel stürmischer, leidenschaftlicher Gefühle in den einzelnen Personen des

Stückes und zumal in dem Helden desselben, kommt nicht bei der vom Dichter erfundenen Verwickelung durch die Darstellung zur Erscheinung, und wie fein und doch für eines Jeden Verständniß vollkommen befriedigend ist dieser Wechsel allemal motivirt! Wir sehen aus einem derartigen Stücke, in welchem nach Schillers Ausdruck „die Gesinnung zur Handlung erhoben ist", daß, wenn es für den dramatischen Dichter nothwendig ist, die Menschen zu kennen, um ihre Handlungen folgerichtig aus ihrem Charakter entwickeln zu können, es ebenso unerläßlich für ihn ist, den Menschen, das menschliche Herz überhaupt mit allen seinen psychischen Vorgängen, genau erforscht zu haben. Die großen dramatischen Dichter, wie Shakespeare und Goethe, haben immer beides verstanden: sowohl durch äußere Ereignisse, durch Thaten ihrer Helden, durch bedeutsame Conflicte, in die sie dieselben mit der äußern Welt gesetzt, eine hohe sittliche Idee den Zuschauern zum Bewußtsein zu führen, als auch durch Enthüllung ihrer Gesinnung, der innern Kämpfe und Collisionen in ihrem eigenen Gemüth, eine sittliche Macht zur Geltung und Anerkennung zu bringen; doch kann in der einen Dichtung mehr das Eine, in einer andern mehr das Andere vorwalten, und Goethes Tasso gehört ohne Zweifel zu den Dramen der letztern Art. Daher erfordert in diesem Stücke die Entwickelung der Charaktere eine ganz besondere Aufmerksamkeit.

Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß unter den Hauptgestalten der meisten goetheschen Dichtungen eine gewisse Familienähnlichkeit herrscht: Weislingen im Götz, Werther, Clavigo, Tasso, Wilhelm Meister, Eduard in den Wahlverwandtschaften, Faust, sie alle stellen den Conflict zwischen Herz und Verstand, zwischen Ideal und Wirklichkeit dar, und diesen Conflict könnte man wohl mit Recht den Kern der goetheschen Poesie überhaupt nennen. Aber diese Aehnlichkeit ist nichts weniger als ein Fehler oder ein Zeichen mangelnder schöpferischer Kraft; sondern sie erklärt sich leicht aus der eigenthümlichen Art poetischen Schaffens bei Goethe. Wie er selbst sagt, konnte er nichts dichten, als was er selbst erlebt hatte, und so stellt er in allen diesen Werken gewissermaßen sich selbst dar; nur daß er in seinen Poesien einen Zug seiner Natur gewissermaßen von seinem sonstigen Wesen ablöst und in schroffer Einseitigkeit hinstellt, während derselbe in seiner eigenen Person mit dem ihn ergänzenden, der in der betreffenden Poesie gewöhnlich von einer andern Person wieder



ebenso einseitig repräsentirt wird, organisch verbunden war; und daß er jenen Conflict, den er selbst erlebt, erst dann poetisch gestaltete, wenn er ihn in sich selbst bereits ausgeglichen und das ruhige Gleichgewicht seiner Seele schon längst wiedergefunden hatte. So sehen wir im Götz von Berlichingen den Inhalt von Goethes eigenem Wesen in die zwei Personen Götz und Weislingen zerlegt, ebenso im Werther in diesen und Albert, im Clavigo in diesen und Carlos, im Tasso in diesen und Antonio, in den Wahlverwandtschaften in Eduard und den Hauptmann, ja selbst gewissermaßen im Faust in diesen und Mephistopheles. — Das Urbild des Tasso, aber zugleich mit dem des Antonio vereinigt, fand also Goethe in seiner eigenen Brust.

Goethe ist weit entfernt, in Tasso das Ideal eines Mannes, oder auch nur das eines Dichters aufstellen zu wollen; vielmehr hat er grade die Absicht, zu zeigen, wie gefährlich es für den Dichter ist, wenn er über den Gebilden seiner Phantasie die Wirklichkeit mit ihren Anforderungen ganz aus den Augen verliert; wie er dadurch zu einem müßigen Grübler, einem phantastischen Träumer wird, der die ihn umgebenden Verhältnisse des wirklichen Lebens zuletzt ganz und gar verkennt, die ihm am nächsten stehenden Personen seiner Umgebung, weil sie eben seinen Idealen nicht entsprechen, aufs ungerechteste beurtheilt, sie daher oft rücksichtslos verletzt und sein ganzes eigenes Lebensglück muthwillig zerstört; ja wie er, sich immer tiefer in die Gebilde seiner Phantasie versenkend und einspinnend, dahin kommen kann, sich ganz in derselben zu verlieren, die Herrschaft der Vernunft über seine Phantasie aufzugeben und dadurch bis an den Rand des Wahnsinns zu gelangen.

Diese Richtung in Tassos Charakter ist schon durch sein ganzes früheres Lebensschicksal motivirt. Er ist bereits in zarter Jugend schwer vom Schicksal heimgesucht worden. Als Verbannter mit seinem Vater aus seiner Heimath Sorrent verwiesen, hat er nach vielfachen Kämpfen mit der Noth endlich ein freundliches Asyl am Hofe des kunstliebenden Alphons von Este zu Ferrara gefunden und sich dort mit ganzem Eifer der Ausübung seines dichterischen Berufes hingegeben. Aber ganz versunken in die selbstgeschaffenen Gebilde seiner Phantasie, hat er es versäumt, seinen Geist mit der Wirklichkeit in lebendigem Rapport zu erhalten; er legt auch an diese stets den Maßstab seiner poetischen Ideale und fühlt sich nun überall getäuscht

und verletzt, wenn er ihre Nichtübereinstimmung mit den Wünschen und Vorstellungen seines glühenden Dichterherzens empfindet. Ueber der Ausbildung seines Talentes hat er die Ausbildung seines Charakters völlig vernachlässigt. Und doch ist diese auch für den Dichter ebenso nothwendig als jene, wenn er nicht für die Welt völlig unbrauchbar werden und die allgemeine Aufgabe des Mannes verfehlen will. Er hat die Menschen gemieden und sich allzu sehr auf sich selbst zurückgezogen und allzu viel mit sich selbst beschäftigt. Darum fehlt es ihm nicht bloß an Menschenkenntniß, sondern auch an rechter Erkenntniß seiner selbst; denn wir werden es für durchaus richtig halten müssen, was Antonio sagt:

„Es ist wohl angenehm, sich mit sich selbst
Beschäft'gen, wenn es nur so nützlich wäre;
Inwendig lernt kein Mensch sein Innerstes
Erkennen, denn er mißt nach eignem Maß
Sich bald zu klein und leider oft zu groß.
Der Mensch erkennt sich nur im Menschen, nur
Das Leben lehret jedem, was er sei."

Aus dieser Verkennung der Menschen und seiner selbst schreibt sich jene Reizbarkeit seines Gemüthes her, das sich bei jeder Berührung mit der Außenwelt verletzt fühlt, jene Verschlossenheit, die sich scheu selbst vor erprobten Freunden verbirgt, jenes Mißtrauen, das überall Nachstellungen und Verfolgungen wittert und in den gleichgiltigsten und unschuldigsten Aeußerungen Anderer eine versteckte Kränkung argwöhnt, jene ungesunde Launenhaftigkeit, bei der er jeden gutgemeinten Rath nur so lange befolgt, als es ihm selbst bequem ist, jener Mangel an Rücksicht auf das Aeußere: Kleidung, Anstand, höfische Sitte, jene sorglose Verschwendung mit den materiellen Gütern des Lebens.

Alle diese Eigenschaften Tassos waren, während er mit seinem Gedicht beschäftigt war und seine ganze Thätigkeit auf diesen Gegenstand concentrirt hatte, zurückgetreten. Jetzt aber, da diese Arbeit vollendet und die bisherige große Aufgabe seines Lebens gewissermaßen abgeschlossen ist, jetzt tritt in ländlicher Einsamkeit und in der zu Grübeleien besonders geeigneten Zeit der Muße jener Widerspruch seines Wesens mit der Wirklichkeit sogleich klar zu Tage. Die äußere Veranlassung zu dem Beginn dieses Conflictes, die der



Dichter gleich in den Anfang seines Dramas gelegt hat, ist seine Krönung mit dem Lorbeer aus der Hand der Prinzessin. Dadurch wird er, den schönsten Lohn seiner dichterischen Bestrebungen erreichend, auf den höchsten Gipfel seines Selbstgefühls erhoben, so daß er sich selbst gleichsam in idealem Lichte erscheint und ihm nichts mehr unerreichbar vorkommt. Da tritt Antonio auf und entrollt vor seinen Augen ein lebenvolles Gemälde von dem thatenreichen Welttreiben am Hofe Papst Gregors, von einer umfassenden politischen Thätigkeit, die die Fäden der Weltgeschichte in ihren Händen lenkt, und im Vergleiche zu der dem Dichter seine eigene als beschränkt, winzig und unbedeutend erscheinen muß. Aber in der Verkennung und Ueberschätzung seiner Kräfte will er auch auf diesem Gebiete Keinem weichen, und je mehr ihm die sichere Welterfahrung Antonios imponirt, desto glühender wird sein Begehren, auch an den weltbewegenden Thaten einer hohen Politik Theil zu haben, ja selbst den Siegeslorbeer des Helden noch um seine Stirn zu flechten.

Doch in dem Gespräch mit der Prinzessin, die ihn mit schonender Freundlichkeit in seine Sphäre zurückweist und seinen glühenden Thatendrang auf das nicht minder edle Gebiet großer Schöpfungen seines dichterischen Ingeniums hinlenkt, tritt ihm alsbald noch ein anderes hohes Ziel seiner Sehnsucht mit verführerischer Lockung vor die Seele: es ist die Liebe zu der längst im Stillen mit schwärmerischer Verehrung angebeteten Prinzessin selbst. Diese Liebe ist bisher in den Schranken, die ihr die Verhältnisse gesetzt, geblieben. Mag auch der dichterische Ruhm Tassos noch so hoch steigen, mag ihm selbst die höchste Ehre, die von allen Dichtern Italiens in jener Zeit als glänzendstes Ziel ihres Ehrgeizes erstrebte Dichterkrönung auf dem römischen Capitol, einmal aufbehalten sein: nach den bestehenden und damals noch viel strenger beobachteten Formen der Gesellschaft trennte ihn, den einfachen, namenlosen Edelmann, eine so weite Kluft von der Prinzessin, daß es Wahnsinn gewesen wäre, wenn seine Liebe, über die Grenzen einer ehrfurchtsvollen Huldigung und Verehrung hinausgehend, einen leidenschaftlicheren, nach dem ausschließlichen Besitz der Geliebten strebenden Charakter angenommen hätte. Und darauf weisen ihn auch die letzten Worte der Prinzessin, unmittelbar nachdem sie ihm in überwallendem Gefühle ihre Gegenliebe verrathen, mit allem Ernst, wenn auch mit freundlichster Schonung, hin. Doch

Tasso, diese warnende Stimme überhörend, giebt sich dem neuen Glück, sich geliebt zu wissen, mit der leidenschaftlichen Gluth seines schwärmenden Dichterherzens hin und verliert sich in entzückenden Bildern seligen Besitzes, die er sich in seiner erhitzten Phantasie, seine und der Prinzessin gesellschaftliche Stellung völlig vergessend, vorspiegelt.

Da tritt Antonio ihm gegenüber, und Tasso, in dem stürmischen Drange seines jubelnden Herzens und in dem eiteln Wahne, daß, nachdem er das Herz der Prinzessin bezwungen, ihm kein anderes Herz widerstehen könne, trägt ihm seine rückhaltslose Freundschaft, sein unbegrenztes Vertrauen, natürlich dieselben Empfindungen von seiner Seite fordernd, an. Doch seiner fliegenden Hitze setzt Antonio eisige Kälte, seiner raschen Hingebung ablehnende Zurückhaltung, seinem stürmischen Drängen abwehrendes Zögern, seiner jugendlichen Anmaßung ein wohlbegründetes Selbstbewußtsein entgegen. Beide sind nicht in der Stimmung, den berechtigten Gegensatz ihrer Naturen anzuerkennen und gelten zu lassen, und die Empfindlichkeit Tassos, dem unter allen Tugenden die Selbstbeherrschung am wenigsten eigen ist, äußert sich alsbald in bittern, beleidigenden Worten gegen Antonio, und da es ihm nicht gelingt, den kalten Weltmann in Harnisch zu bringen, wird er nur noch immer mehr gereizt, so daß er zuletzt, es völlig vergessend, wo er sich befinde, und den heiligen Burgfrieden des fürstlichen Palastes brechend, den Degen gegen Antonio zieht. Durch das Dazwischentreten des Herzogs am augenblicklichen Blutvergießen gehindert, findet er doch auch in dessen Gegenwart das verlorene Gleichgewicht seiner Seele nicht wieder, sondern ergeht sich, Antonio gar nicht zu Worte kommen lassend, in maßlosen Anklagen gegen seinen Feind, und erst das strafende Wort des Herzogs, der ihm für die frevelhafte Störung des Schloßfriedens eine möglichst milde Buße auflegt, bringt seine Zornausbrüche gegen Antonio zum Schweigen. Aber weit entfernt, irgend ein Unrecht von seiner Seite anzuerkennen, schlägt sein Zorn nun in die bitterste Empfindlichkeit gegen den Fürsten um; die leichte Strafe erscheint ihm als die unverdienteste Kränkung, und seinen Degen zugleich mit dem Kranze von seinem Haupte dem Fürsten zu Füßen legend und ihm so gleichsam alle Zeichen seiner Gnade trotzig zurückgebend, begiebt er sich auf sein, ihm zur Haft angewiesenes, jetzt als düsterer Kerker ihm erscheinendes Zimmer.



Hier in der Einsamkeit der Gefangenschaft spinnt er sich nun immer tiefer in die düstern Anschauungen seiner Lage, in seine menschenfeindlichen Grübeleien, in die trostlosen Einbildungen des ihm widerfahrenen Unrechtes, der erlittenen bittern Kränkung ein. Ja, er gefällt sich darin, sich in den Irrgängen seiner selbstgeschaffenen Qualen völlig zu verlieren, und selbst mit dem Gedanken an Wahnsinn vermessen zu spielen, wie die Worte zeigen, mit denen er sein Selbstgespräch am Anfange des viertes Actes schließt:

„Das häßliche, zweideutige Geflügel,
Das leidige Gefolg' der alten Nacht,
Es schwärmt hervor und schwirrt mir um das Haupt.
Wohin, wohin beweg' ich meinen Schritt,
Dem Ekel zu entfliehn, der mich umsaust,
Dem Abgrund zu entgehn, der vor mir liegt."

Nur der Gedanke an die Prinzessin, an die Gewißheit ihrer Liebe tröstet ihn und hält ihn noch aufrecht in seinem Trübsinn. Doch auch dieser Trost wird ihm genommen. Leonore von Sanvitale, die den Dichter in seiner Einsamkeit aufsucht, um ihn für ihren Plan zu gewinnen, daß er den Hof von Ferrara verlassen und ihr nach Florenz folgen solle, zieht ihm durch ihre Mittheilung, daß auch die Prinzessin in seine Entfernung willige, den letzten Halt unter seinen Füßen hinweg. Nun giebt er sich völlig maßlos seinen selbstquälerischen Träumereien hin, und jetzt zeigt sich am deutlichsten, wie getrübt sein Urtheil für die Auffassung der wirklichen Verhältnisse, wie sein ganzes Wesen durch jene, am Ende ziemlich unbedeutende Verletzung seiner Eitelkeit gleichsam aus allen Fugen gerathen ist. In störrischer Verstocktheit verkennt er sich selbst und seine ganze Umgebung. Er sieht in allem, was man für ihn thun will, nur Verrath und Tücke; namentlich erscheint ihm der Plan seiner Entfernung vom Hofe zu Ferrara als eine schlau und hinterlistig angelegte Intrigue, um sich seiner zu entledigen, des Herzogs wohlbegründete Weigerung, ihm das Manuscript seines Gedichtes zurückzugeben, als die böswillige Absicht, ihn um sein edelstes Gut, um die Frucht jahrelangen poetischen Schaffens, um seinen wohlerworbenen Dichterruhm zu betrügen. Alphons erscheint ihm als ein selbstsüchtiger, unter Antonios verderblichem Einfluß stehender Tyrann, Antonio, dem er die Erfindung jenes ganzen Complottes zuschiebt, als ein verrätherischer Schurke,

die Gräfin von Sanvitale als eine verschmitzte Heuchlerin, ja selbst die angebetete Prinzessin, die ihm in allen diesen trüben Stunden seiner Gefangenschaft kein einziges Zeichen ihrer Theilnahme gegeben, ja die in seine Entfernung gewilligt hat, als kalt und herzlos.

In dieser Lage, wo er sich überall von den Netzen falscher und böswilliger Feinde umstrickt wähnt, scheint ihm Verstellung ein erlaubtes Mittel, um sich diesen Schlingen zu entziehen. Sein Benehmen, schon zum Theil gegen Leonore von Sanvitale, entschiedener noch gegen Antonio und den Herzog, dem er die Einwilligung zu seiner Entfernung abdringt und sein Gedicht wieder ablisten will, unter dem Vorwande, dasselbe durch den critischen Beirath seiner Freunde in Rom erst zur Vollendung bringen zu können, ist eitel Lüge und Verstellung. Von diesen Menschen, die ihn so bitter gekränkt, aus diesen Verhältnissen, die ihm jetzt so ganz unerträglich vorkommen, sucht er um jeden Preis loszukommen. Alle unzweideutigen Zeichen von der Gunst des Herzogs, alle zahllosen Beweise des Wohlwollens, der Fürsorge, der Theilnahme, die er an diesem Hofe von allen Personen seiner bisherigen Umgebung erfahren, sind rein vergessen; „es brennen ihm die Sohlen auf diesem Marmorboden; eher kann sein Geist nicht Ruhe finden, bis der Staub des freien Weges den Eilenden umgiebt". — Nur ein schwerer Augenblick steht ihm noch bevor, der Abschied von der Prinzessin; auch ihr will er mit derselben Kälte, mit derselben Verstellung, wie bisher den übrigen Personen, begegnen; aber ihr Anblick, ihre herzlichen Worte entwaffnen ihn bald. Anfangs erzählt er auch ihr das Märchen von der Nothwendigkeit seiner Reise nach Rom, ja er verschmäht es nicht, sie durch die Schilderung der Gefahren und des Elendes, denen er als Opfer einer Hofcabale entgegengehe, schmerzlich zu kränken; doch da sie ihre tiefe Theilnahme für ihn, ihre kummervolle Besorgniß um ihn so wahr und unverkennbar an den Tag legt, da läßt er die Maske unwillkürlich fallen, und wahrer, tiefer Schmerz über die noch immer für nothwendig erachtete Trennung von ihr bricht in rührenden Lauten hervor; und als auch sie ihrem Schmerz freien Lauf läßt und in den Worten: „Ich muß dich lassen, und verlassen kann mein Herz dich nicht" ihm gleichsam als Trost beim Scheiden, ihr zartes Liebesgeständniß, das schon einmal sein trunkenes Ohr mit dem seligsten Entzücken erfüllt hat, wiederholt, da schlägt sein Schmerz in



lodernde Liebesgluth um, die ihn vollends aller Besinnung, alles Gebrauches seiner Geisteskräfte beraubt, und im rasenden Ungestüm seiner Leidenschaft wagt er es, die Prinzessin zu umschlingen und an sein glühendes Herz zu drücken.

Damit ist aber auch das Schicksal dieser Liebe entschieden. Tasso muß, als die Prinzessin ihn zurückgestoßen hat und aus seinen Armen entflohen ist, sich sagen, daß er sie für immer verloren, daß er das höchste Glück seines Lebens selbst muthwillig zerstört hat. Nun bricht noch die Höllenqual der Reue über ihn herein, und dieser Sturm leidenschaftlicher, einander widersprechender Gefühle umnachtet seine Sinne derart, daß er in einen Gemüthszustand verfällt, der hart an die Grenze der Tollheit streift. Schon sein letztes Benehmen gegen die Prinzessin nähert sich dem Wahnsinn, mehr noch der Anfall rasender Tobsucht, in dem er gegen Antonio, den gehaßtesten unter seinen vermeintlichen Feinden, seinem verstörten Herzen Luft macht. So ist er denn jenem Zustande in Wirklichkeit ganz nahe getreten, mit dem er vor Kurzem noch in selbstquälerischer Melancholie vermessen gespielt hatte, und er wäre der Nacht des Wahnsinnes unrettbar verfallen, wenn nicht Antonio ihm jetzt die Freundeshand gereicht hätte, um ihm aus dem Abgrund, in den ihn seine eigene Schuld gestürzt hatte, herauszuhelfen. Antonio läßt ihn zuerst ruhig austoben; dann führt er ihn mit theilnehmenden, freundlichen Worten zur Besinnung zurück. So geht seine Wuth zuerst in tiefen Schmerz und bittere Selbstanklage über, und auch diese stört Antonio zunächst nicht, denn sie ist dem zerrütteten Gemüthe des Dichters heilsam und nothwendig, sie führt ihn zu der Erkenntniß, daß er lediglich selbst und kein Anderer sein Unglück verschuldet hat, und erst aus dieser Erkenntniß kann die Genesung folgen und in ihr auch das rechte Trostmittel für sein herbes Leid gefunden werden. Auf dieses aber verfällt der Dichter selbst und spricht es in den schönen Worten aus:

„Nur Eines bleibt:
Die Thräne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzes, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt — Und mir noch über alles —
Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Noth zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Noth verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide."

Die Poesie also soll Tassos Trösterin und Retterin sein, wie sie es Goethen selbst bei ähnlichen Erlebnissen stets gewesen war. So kehrt Tasso, die wahre Aufgabe seines Lebens wieder erfassend, zur Selbsterkenntniß zurück, und dadurch gewinnt er auch wieder einen freien, unparteiischen Blick für die Erkenntniß Anderer. Er lernt Antonio, den Einzigen, der ihm in seinem Leid beisteht, der ihm eine feste Stütze bietet, wo er an sich selbst allen Halt verloren hat, schätzen und ehren und versöhnt sich nun aufrichtig mit ihm, indem er durch ihn völlige Heilung seines, durch eigene Schuld zerrütteten Wesens hofft, und des neuen Freundes Charakterfestigkeit und Selbstbeherrschung sich zum Vorbilde nimmt, dem er in Zukunft selbst nachzustreben hat. — Man könnte beim ersten Anblick vielleicht meinen, daß dieser Uebergang von rasender Wuth zu vernünftiger Selbsterkenntniß in Tasso zu jäh und die Versöhnung mit Antonio zu rasch erfolge; aber einmal ist dieser jähe Wechsel der Empfindung in Tassos ganzem Charakter wohl begründet; dann aber muß man sich die Scene eben gespielt denken, wo durch die erforderlichen Pausen und die begleitende Action, was beim Lesen vielleicht allzurasch und unvermittelt erscheinen könnte, hinreichend ausgeglichen und natürlich dargestellt werden kann.

In dem Schlusse seines Stückes ist Goethe übrigens von den historischen Nachrichten über Tasso ganz und gar abgewichen. Diese berichten uns nämlich, daß der Dichter des befreiten Jerusalem vom Herzog Alphons, der ihn immer schon höchst launisch und mitunter recht hart behandelt hatte, endlich ganz verstoßen und sieben Jahre lang in einem Irrenhause eingesperrt gehalten sei, wozu wohl sein excentrisches, zu düsterer Schwermuth geneigtes Wesen, das periodisch in wirklichen Wahnsinn ausartete, Anlaß bot, und daß er endlich, mit zerrütteter Gesundheit aus dem Kerker entlassen, nach mancherlei wechselvollen, meist höchst kümmerlichen Schicksalen sein Leben grade zu derselben Zeit, wo ihm die Dichterkrönung auf dem Capitol verheißen war, in Rom beschlossen habe. Indem nun Goethe manches aus diesen historischen Angaben, namentlich Tassos Wahnsinn, den er indeß zu einem Uebermaß düstern Trübsinns, welcher ihn freilich bis dicht an die Grenze völliger Geisteszerrüttung führt, gemildert und aus seinem ganzen Charakter aufs trefflichste motivirt hat, und manche einzelne Züge, z. B. seine Angst, man möchte ihm die Hand-



schrift seines Gedichtes entwenden, den Besuch des Dichters bei seiner Schwester Cornelia in Sorrent, der in dem Drama freilich nur als Vorspiegelung seiner verdüsterten Phantasie vorkommt, desgleichen die Versuche anderer italienischer Fürsten und Großen, den Tasso zur Verherrlichung ihres Hofes und ihrer Person für sich zu gewinnen, in seinem Drama benutzt hat, nahm er den tragischen Untergang Tassos in sein Stück nicht auf, sondern gab demselben vielmehr einen versöhnenden Schluß, indem er die Aussicht eröffnet, daß Tasso, durch bittere Erfahrungen weiser geworden und durch den tiefen Schmerz geläutert, in seinem Dichterberuf für die Zukunft eine edle Befriedigung seines Wesens finden werde. Dieser Schluß hat denn auch Goethe berechtigt, sein Drama ein Schauspiel und nicht eine Tragödie zu nennen.

Wir kommen nunmehr zur Charakteristik der übrigen Personen des goetheschen Stückes. — Den directen Gegensatz zu Tasso bildet Antonio. Was der Eine hat, fehlt dem Andern; die Mängel des Einen werden durch die Vorzüge des Andern ergänzt oder, wie die Gräfin Eleonore sie treffend charakterisirt:

„Zwei Männer sind's, ich hab' es lang gefühlt,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht einen Mann aus ihnen beiden formte."

Antonio will Goethe ebensowenig als Muster eines Mannes betrachtet wissen, wie Tasso. Vielmehr würden beide zusammen erst den nach seiner Meinung vollendeten Menschen darstellen; und deshalb bemühte sich der Dichter in seinem eigenen Leben stets, wenngleich die Tassonatur in ihm vorwaltete und zu Zeiten selbst völlig das Uebergewicht erhielt, auch die Eigenschaften Antonios sich anzueignen. — Während Tasso gänzlich von seinem Gefühl beherrscht wird, ist Antonio durchaus Verstandesmensch. Bei Tasso ein stetes Hinausschweifen ins Maß- und Grenzenlose, ein beständiges Schwanken in seinen Plänen, ein unstetes Hin- und Herspringen in seinen Neigungen und Begierden, — bei Antonio ein energisches Streben nach einem fest ins Auge gefaßten Ziele, ein immer klares Bewußtsein über das, was er will und anstrebt; bei Tasso die höchste Schrankenlosigkeit, — bei Antonio die edelste Selbstbeherrschung; bei Tasso Unruhe, Hast, Uebereilung, — be Antonio kühle Besonnenheit und Ueberlegung. Tasso lebt und webt in einer selbstgeschaffenen, idealen Welt; Antonio ist der Vertreter der

wirklichen Welt, wie sie einmal ist. — Antonio ist aber ebensowenig wie Tasso ohne edle, schätzenswerthe Eigenschaften. „Doch“ — sagt Tasso von ihm:

„Wenn auch alle Götter sich versammelt,
Geschenke seiner Wiege darzubringen;
Die Grazien sind leider ausgeblieben;
Und wem die Gaben dieser Holden fehlen,
Der kann zwar viel besitzen, vieles geben,
Doch läßt sich nie an seinem Busen ruhn.“

In der That, jene Liebenswürdigkeit, die das Herz zum Herzen unwillkürlich hinzieht, besitzt er nicht. Er hat etwas Herbes und Strenges in seinem Wesen, die kühle Verschlossenheit des Diplomaten, die Ueberlegenheit des erfahrenen Weltmannes, die sich in schulmeisterlicher Zurechtweisungssucht jüngern und unerfahrenern Leuten gegenüber kundgiebt; ja er ist bei seinen ersten Begegnungen mit Tasso von dem gradezu unedeln Gefühle des Neides nicht freizusprechen. Er fühlt sich gleich, als er bei seinem ersten Auftreten Tasso mit dem Lorbeer bekränzt sieht, durch die, wie ihm dünkt, übermäßige Auszeichnung des Dichters gereizt. Denn den in seinen Augen leicht wiegenden Werken der Poesie kann er nimmer einen solchen Werth beilegen, daß sie den folgenreichen Thaten des Staatsmanns und Helden an die Seite gestellt werden könnten. Zwar ist auch er nicht ganz unempfänglich für die Poesie, wie seine warme Lobrede auf Ariost bezeugt; doch schätzt er die Dichtkunst nur, insofern sie praktisch sich verwerthen läßt: Weisheit und sittliche Grundsätze in das heitere Gewand der Fabel kleidet, dem Staate nützt, den Glanz eines Hofes verherrlicht und dem ermüdeten Geschäftsmann Erheiterung und Erholung darbietet. Daher ist ihm Ariost, in dessen Poesie er alle diese Eigenschaften vereinigt findet, das höchste Muster eines Dichters. Uebrigens hat an jener Lobrede seine Gereiztheit gegen Tasso, den er durch Verherrlichung eines allgemein anerkannten und berühmten Nebenbuhlers in den Schatten stellen will, vielleicht noch größern Antheil, als seine eigene Vorliebe für Meister Ludovico.

Zu seinem Verdruß über Tassos, wie er meint, im Spiel errungene Auszeichnung kommt noch seine Eifersucht auf die Gunst des Fürsten, auf die Zuneigung der Frauen. Von einer mühseligen politischen Mission zurückgekehrt, will er nun in der bisher unge-



theilten Huld des Herzogs und dem erwünschten Vertrauen der beiden Frauen ausruhen, und findet, wie er sagt:

„Den ersehnten Schatten
Von einem Müßiggänger breit besessen.“

Er hat sich während seines Aufenthalts in Rom aufs sorgfältigste beherrschen, sich klug und besonnen benehmen müssen; nun will er sich daheim einmal gehen lassen, und es tritt ihm sogleich ein neuer Gegner am heimathlichen Hofe entgegen, der ihn in der erhofften, behaglichen Ruhe stört; er rechnet darauf, den wohlverdienten Lohn für seine Bemühungen am päpstlichen Hofe in der Gunst des Herzogs und der Frauen zu finden, und nun ist ihm in seiner Abwesenheit ein Nebenbuhler erwachsen, mit dem er am wenigsten diese Güter zu theilen geneigt ist. So ist es denn gewiß hinreichend motivirt, wenn auch diesem Manne, der sich sonst immer in der Gewalt hat, für einen Augenblick etwas Menschliches passirt, indem er sich von der Leidenschaft fortreißen läßt. Aber er findet sich alsbald wieder zurecht; auf eine leise Mahnung des Fürsten sieht er sein Unrecht sogleich ein, und ist nun aufrichtig bemüht, es wieder gut zu machen. Er kommt dem gekränkten Tasso mit edler, offener Abbitte entgegen und versöhnt uns für den Neid und die schneidende Kälte, die er ihm vorher gezeigt, durch seine stets wachsende warme Theilnahme für den Dichter. Er sucht diesem den voreiligen Entschluß der Entfernung vom Hofe zu Ferrara auszureden; doch sind alle seine Bemühungen in dieser Beziehung vergeblich; vielmehr überzeugt er sich bei einem zweiten, auf ausdrücklichen Wunsch des Herzogs unternommenen Versuche, ihn zum Bleiben zu bewegen, von der Unumstößlichkeit dieses Entschlusses. Wenn er nun im Anfange des fünften Aufzuges dem Herzog, um ihn zur Einwilligung in Tassos Entfernung zu vermögen, die beschwerlichen Eigenheiten Tassos: seine hypochondrische Launenhaftigkeit, sein unbegründetes Mißtrauen, seine Undankbarkeit, in wahren, ungeschminkten Farben, doch gewiß ohne Uebertreibung, schildert, so hat das darin seinen Grund, daß er inzwischen die Nothwendigkeit von Tassos einstweiliger Entfernung selbst erkannt hat und nur auf diese Weise eine Heilung für ihn voraussieht, und daß er andrerseits auch seinen, ihm besonders heiligen Verpflichtungen gegen den Herzog nachkommen will, mit dessen Würde er es für unverträglich hält, wenn er den Dichter noch länger an seinem Hofe

zurückhalten wollte. — Unser ganzes Herz aber gewinnt Antonio am Schluß des Stückes, wo er, aus einem eifersüchtigen Gegner Tassos in einen milden, tröstenden Freund desselben umgewandelt, bei dem tiefen, selbstverschuldeten Leiden des Dichters sich allein seiner annimmt, ihm seine völlig verlorene Haltung wiederverschafft, ihn auf das einzige Trost= und Rettungsmittel in seinem Schmerze hinweist und ihm für alle Zukunft eine dauernde Stütze und ein wohlmeinender Freund und Rathgeber zu werden verspricht.

Wie Tasso und Antonio, so stehen auch die beiden Frauencharaktere des Stückes zu einander im Gegensatz, und zwar beruht dieser Gegensatz sogar auf ähnlichen Eigenschaften, wie bei jenen, so daß die Prinzessin Verwandtschaft mit Tasso, Leonore von Sanvitale mit Antonio hat. Auch die P r i n z e s s i n ist eine vorherrschend ideale Natur. In ihrer Jugend kränkelnd und dadurch dem Treiben der Welt und den Lustbarkeiten des Hofes entrückt, hat sich ihr geistiger Blick völlig nach Innen gewandt. Nachdem ihr der Arzt sogar die Musik untersagt hatte, und die treue Gefährtin ihrer Jugend, ihre Schwester Lucretia, dem Gemahle folgend, ihrem Umgange entzogen war, hat sie in der Einsamkeit ihrer Krankenstube Zeit gehabt zu den umfassendsten Studien, so daß ihr eine fast männliche Bildung zu eigen geworden ist, aber auch zu schwärmerischen Träumereien von einem Glück, das ihrem Leben bisher fremd gewesen war. Da stößt sie, kaum genesen und dem Kreise der Ihrigen wiedergegeben, auf den inzwischen von ihrem Bruder an den Hof gezogenen Tasso. Die Verwandtschaft ihrer Natur mit der seinigen, das hohe Interesse für sein Gedicht, dessen Entstehung sie Schritt vor Schritt verfolgt hat, in das sie allein sich vollkommen hineindenken kann, und das sie allein unter allen Personen am Hofe in seiner ganzen Tiefe versteht, die Sympathie mit dem in gleicher Isolirtheit dahinlebenden Dichter, dessen reiches Gemüth sie allein ganz begreifen kann, und die Wahrnehmung, daß er mit der ganzen Hingebung seiner Seele sich ihr weiht, ihr sein volles Vertrauen schenkt, ihr seine zartesten Huldigungen darbringt: alles dies läßt in ihrem Herzen eine innige Liebe zu Tasso emporkeimen, die seitdem das stille, reine Glück ihres Herzens bildet. Aber diese Liebe ist eine durchaus geistige, reine, leidenschaftslose. Eine Schülerin des Plato, von Jugend auf an Entsagung und Geduld gewöhnt, durch die Schule der Trübsal ge=



läutert, ist sie frei von jeder Sinnlichkeit, jeder leidenschaftlichen Gluth, jedem Gedanken an den ausschließlichen Besitz des Geliebten; ja sie kann sogar in seine Entfernung von Ferrara, als sie die Einsicht gewinnt, daß dieselbe unter den obwaltenden Verhältnissen nothwendig sei, willigen, so sehr sie auch die Lücke schon im Voraus empfindet, die seine Abwesenheit in ihr ohnehin freudenarmes Dasein reißen wird.

Es fragt sich, ob eine sogenannte platonische Liebe in der Wirklichkeit zwischen zwei Personen verschiedenen Geschlechts überhaupt möglich ist. Wie dem aber auch sei, für seine Poesie hat sie Goethe wenigstens aus dem ganzen Charakter der Prinzessin genügend motivirt. Die Verhältnisse gestatten ihr keine andere Liebe zu dem seiner gesellschaftlichen Stellung nach tief unter ihr stehenden Dichter. Und grade sie, die das feinste Gefühl für das Schickliche, die in so hohem Maße jene zarte Weiblichkeit besitzt, welche sie selbst mit den schönen Worten charakterisirt:

„Willst du genau erfahren, was sich ziemt,
So frage nur bei edeln Frauen an,
Denn ihnen ist am meisten dran gelegen,
Daß alles wohl sich zieme, was geschieht.
Die Schicklichkeit umgiebt mit einer Mauer
Das zarte, leicht verletzliche Geschlecht.
Wo Sittlichkeit regiert, regieren sie,
Und wo die Frechheit herrscht, da sind sie nichts.
Und wirst du die Geschlechter beide fragen:
Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte“ —;

sie, die trotz ihrer umfassenden Bildung, ihres gediegenen Wissens, sich nie mit demselben vordrängt, sondern sich nur freut, die Gespräche der Männer verstehen, ihren Erörterungen folgen zu können; sie, die eine so peinliche Gewissenhaftigkeit besitzt, daß sie sich über das Seelenheil der sonst von ihr so hochverehrten Mutter ernstliche Sorge macht, weil dieselbe den fremden Irrlehren einen bedenklichen Einfluß auf ihre religiöse Ueberzeugung gestattet hat; sie, die so frei von aller Selbstsucht ist, daß sie für sich und ihre Freunde nicht einmal etwas von einem Andern erbitten kann, weil sie fürchtet, dem freien Willen desselben einen unberechtigten Zwang anzulegen: s i e kann am wenigsten die gesellschaftlichen Schranken, die sie von einer Vermählung mit Tasso unbedingt ausschließen, unweiblich und selbstsüchtig durchbrechen wollen; sie muß, wie sie dem Dichter Entsagung und Entbehrung anräth,

so vor allen Dingen selbst Entsagung üben; sie muß endlich, als Tasso seine Stellung so ganz vergißt, daß er sie mit leidenschaftlicher Gluth zu umarmen wagt, tief empört in ihrem innersten Herzen ihn von sich stoßen, ihn ihrer Liebe für unwürdig halten und ihre eigene zarte Zuneigung für ihn verlieren. Die Prinzessin ist in ihrem ruhigen, gehaltenen Wesen, bei ihrem leidenschaftslosen und dabei doch seelenvollen Gemüth, in der stillen Entfaltung ihrer edeln Persönlichkeit ein gleichsam ätherisches Wesen, eine zwar ungewöhnliche, aber doch unter den gegebenen Verhältnissen grade so nothwendige Erscheinung, dabei trotz ihres anspruchslosen, unscheinbaren Waltens so recht die Seele des ganzen Kreises am Hofe zu Ferrara. Menschlich näher gerückt wird sie uns, indem auch sie in einem unbewachten Augenblick, von ihrer Sorge um den Dichter erfüllt und von ihrem Herzen fortgerissen, das maßvolle Gleichgewicht ihrer Natur verliert, aus ihrer leidenschaftslosen Ruhe heraustritt, und ihm unwillkürlich und auf so sinnig zarte Weise ihre stille Neigung verräth, wodurch sie freilich, die leidenschaftliche Gluth des Geliebten entflammend, dessen eigenes Unglück wider Willen herbeiführt und auch ihr Verhältniß zu ihm einfürallemal zerstört.

Wie die Prinzessin mit Tasso, so hat Leonore von Sanvitale eine gewisse Geistesverwandtschaft mit Antonio. Auch ihr Sinn ist vorzugsweise auf das Reale und Aeußerliche gerichtet; auch sie besitzt eine feine Beobachtungsgabe und ein treffendes Urtheil; auch sie hat eine ähnliche praktische Ansicht von der Poesie wie Antonio, dessen Vorliebe für Ariost sie sogar theilt. Antonios diplomatisches Talent wird bei ihr zu einem entschiedenen Hange zur Intrigue, wie ihr schon der Herzog in feiner Weise zu verstehen giebt, indem er auf ihren sehnsüchtigen Wunsch, die politische Welt am römischen Hofe, die Antonio eben geschildert hat, einmal recht nahe zu sehen, erwidert:

„Doch wohl um mitzuwirken?
Denn bloß beschau'n wird Leonore nie.
Es wäre doch recht artig, meine Freundin,
Wenn in das große Spiel wir auch zuweilen
Die zarten Hände mischen könnten — Nicht?"

Dieser Hang zur Intrigue zeigt sich in dem Stücke besonders darin, daß sie das Zerwürfniß Tassos mit dem Hofe zu Ferrara geschickt



dazu benutzen will, um den Dichter ganz für sich zu gewinnen und an ihre Person zu fesseln. Sie verschmäht dabei nicht die Künste feiner weiblicher Schmeichelei, die sie sowohl gegen Antonio (III, 4) als gegen Tasso (IV, 2) in Anwendung bringt; und weiß ihren eigentlichen Plan geschickt vor der Prinzessin, vor Antonio und Tasso zu verhehlen, damit es so aussehe, als ob sie nur im Interesse des Dichters und der übrigen betheiligten Personen handele; während sie doch nur ihren eigenen Vortheil im Auge hat. Dieser egoistische Zug ihrer Natur läßt sie auch, trotz ihrer unzweifelhaft wahren Zuneigung für die Prinzessin, sich darum nicht kümmern, wie tiefen Schmerz sie der Freundin durch Tassos Entfernung bereite, wenn sie nur durch dieselbe ihre Eitelkeit befriedigen und den gefeierten Dichter an sich locken kann. Zwar schätzt und liebt auch sie den Tasso, aber weniger seine Person als sein Talent, und auch sein Talent nur insofern, als sie sich selbst in seinem Glanze spiegeln kann. Auch sie besitzt trotz ihrer glänzenden äußern Eigenschaften: Schönheit, Witz, anmuthiger Liebenswürdigkeit, doch nicht jenes Vertrauen erweckende Wohlwollen, dem man sich offen und rückhaltslos hingeben, jene herzgewinnende Güte, der man gern zu Dank verpflichtet sein mag, sondern zeigt auch im Verkehr mit den Freunden überall kluge Berechnung. „Und wenn sie auch", sagt Tasso treffend von ihr,

„Die Absicht hat, den Freunden wohlzuthun,
So fühlt man Absicht, und man ist verstimmt."

Daher fühlt sich auch Tasso von ihrem Wesen ebenso antipathisch berührt, wie von dem Antonios.

Der Herzog Alphons selbst endlich bildet in jeder Beziehung das Muster eines Fürsten, der auf kleinem Raume und mit beschränkter Macht in segensreicher Wirksamkeit für das Wohl der Menschheit thätig ist. In ruhiger Hohheit steht er im Stück über den Parteien und sucht die Gegensätze in dem Charakter der übrigen Personen mit weiser Mäßigung auszugleichen und in dem entstandenen Conflict klug zu vermitteln. Er versteht die verschiedenartigsten Talente, einen Tasso und einen Antonio, herauszufinden und an sich zu ziehen, ihre Gaben zu benutzen und ihnen den geeigneten Wirkungskreis anzuweisen; er weiß das Interesse seines Thrones mit persönlichem Wohlwollen zu vereinigen. Er trägt Tasso, obwohl er gegen

seine Fehler keineswegs blind ist, mit Geduld und Nachsicht; und hält gegen Antonio, obwohl er die Tüchtigkeit seines Charakters und den Werth seiner Dienste richtig zu schätzen weiß, seinen Tadel nicht zurück. Strenge Gerechtigkeit ist bei ihm mit Schonung und Milde gepaart. Besonders aber entspricht er dem Ideale, das sich der Dichter von einem Fürsten machen muß, durch den edeln Schutz, den er den Künsten angedeihen läßt, durch die hohe, wahrhaft fürstliche Meinung, die er von der Poesie, als dem würdigsten Schmuck der Throne, hegt. Ewig denkwürdig und beherzigenswerth für einen jeden Fürsten sind daher die herrlichen Worte, die Goethe seinem Herzoge Alphons in den Mund legt:

„Das hat Italien so groß gemacht,
Daß jeder Nachbar mit dem andern streitet,
Die Bessern zu besitzen, zu benutzen.
Ein Feldherr ohne Heer scheint mir ein Fürst,
Der die Talente nicht um sich versammelt;
Und wer der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt,
Ist ein Barbar, er sei auch, wer er sei."

Man sage nicht: ein Fürst habe doch am Ende Besseres zu thun, als sich um die Bestrebungen und Erfolge einer Kunst zu kümmern, die doch nur einem geringen Theile seiner Unterthanen zu Gute komme, und auch diesen nur mehr zur Erheiterung und Verschönerung ihres Daseins, als zum realen Glück und Wohlergehen dienen könne. Der Kunstmäcen kann in der Person eines Fürsten sehr wohl mit dem Helden und Politiker vereinigt sein, und er soll es, zumal in kleinern Staaten, die ihrer Stellung nach weder zu großartigen kriegerischen Unternehmungen, noch zu erfolgreichen Bestrebungen auf dem Gebiete der hohen Politik berufen sind, und in solchen Zeiten, wo einerseits bei dem Mangel äußerer Anregung zu fürstlicher Machtentwickelung die Thätigkeit des Herrschers sich mehr den innern Zuständen seines Reiches zuzuwenden hat, und andrerseits die Unterthanen selbst im Genusse eines dauernden Friedens und materiellen Wohlergehens zu einer verhältnißmäßigen Blüthe der Bildung und zu dem Bedürfniß nach Verschönerung und Veredelung des Lebens durch die Kunst gelangt sind. Solch ein Staat und solch eine Zeit aber ist es grade, denen der Dichter die fürstliche Wirksamkeit Alphons II. von Ferrara geweiht sein läßt. Und wie durch den Schutz und die Munificenz, die sie



der Poesie und den andern Künsten angedeihen ließen, die Fürsten der kleinen Staaten Italiens in jenem Zeitalter für die gesammte Nation sich aufs glänzendste verdient gemacht und sich dauernden Ruhm bei der Nachwelt erworben haben, so auch viele Fürsten Deutschlands in alter und neuer Zeit: ein Landgraf Hermann von Thüringen, die Babenberger in Oesterreich während des Mittelalters, und in neuerer Zeit vor allen Carl August von Sachsen-Weimar, dessen Name grade wegen seiner Liebe und Theilnahme für die in seiner Zeit zur höchsten Blüthe reifende deutsche Poesie und wegen seiner persönlichen Freundschaft für die großen Dichter, welche die deutsche Poesie zu dieser Höhe emporbrachten, stets mit Ruhm und Dankbarkeit genannt werden wird, so lange es eine deutsche Nation giebt.

In Bezug auf die äußere Form unterscheidet sich Goethes Tasso von allen andern Dramen des Dichters durch eine gewisse Breite und Ausführlichkeit in der Entwickelung, die aber durch die Eigenthümlichkeit des Stoffes geboten war. Denn da es in diesem Stücke dem Dichter, wie wir gesehen haben, weniger darauf ankam, äußere Handlungen dem Zuschauer vor Augen zu stellen, als die innerlichen Regungen und Gefühle der handelnden Personen darzulegen und dieselben gehörig zu motiviren, so waren, damit dies mit der erforderlichen Klarheit geschehen könnte, längere Reden und Gespräche, in denen ein lebhafter Fortschritt der Handlung kaum merkbar ist, unvermeidlich. Ebendaraus erklärt sich auch die Fülle allgemeiner sentenzenartiger Aussprüche, an denen dieses Stück, wie kein anderes von Goethe, reich ist. Wie sich die handelnden Personen des Stückes an solchen Gemeinplätzen messen, die, wenn sie treffend sein sollen, immer nur ein Ergebniß der jedesmaligen innern Empfindung und der Situation sein müssen, und was individuell empfunden war, zu einer Gesammterfahrung machen, oder umgekehrt, eine allgemeine Wahrheit auf die jedesmalige eigene Erfahrung und Lage zurückbeziehen und anwenden wollen, so geben sie auch dem Leser oder Hörer einen Maßstab für die Beurtheilung der Gesinnung und der Gemüthslage derer, die sie aussprechen, an die Hand, und erleichtern ihm wesentlich die richtige Auffassung ihrer Stimmung und ihres Charakters. Man könnte mit leichter Mühe aus dem einzigen Tasso eine ganze Sammlung goldener Sinnsprüche veranstalten, die in edelster Form Gedanken von allgemeiner Giltigkeit und Wahrheit

enthielten. Besonders werthvoll und schön sind unter ihnen diejenigen, die sich auf das Wesen der Poesie und die eigenthümliche Natur des Dichters beziehen. — In Bezug auf Schönheit der Sprache, Blüthe der Diction, Abrundung des Stils, melodischen Wohllaut der Verse, worin sich unverkennbar die Spuren davon zeigen, daß die Hauptarbeit am Tasso vom Dichter auf den blühenden Gefilden und dem classischen Boden Italiens ausgeführt ist, wird dieses Stück Goethes kaum von irgend einer andern Dichtung der gesammten deutschen Literatur übertroffen.

---

## VII. Wilhelm Meisters Lehrjahre.

Der Plan zu dem Romane „Wilhelm Meisters Lehrjahre" wurde von Goethe gleich in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Weimar gefaßt und die Ausführung desselben bereits im Jahre 1777 angefangen. Die Anregung dazu war dem Dichter wiederum, wie bei fast allen seinen Werken, durch das Leben selbst und die eigene Erfahrung geboten worden. Auch hier suchte er sich wieder von Eindrücken, die ihm übermächtig zu werden drohten, durch diese gewohnte poetische Beichte zu befreien. Und wie im Tasso mehr seine innern Erfahrungen am Weimarer Hofe ihm den Stoff zu seiner Dichtung geboten hatten, so suchte er hier seine äußern Erlebnisse während dieser Zeit und seine gesellschaftlichen Beziehungen sofort poetisch zu verwerthen. Aber die Arbeit an diesem Werke wurde sowohl durch die Zerstreuungen des Hoflebens und die Geschäfte seiner amtlichen Stellung, als auch durch zahlreiche neue poetische Entwürfe, die ihm noch mehr, wie er selbst sagt, „auf den Nägeln brannten", gehemmt und unterbrochen, so daß er bis zur italienischen Reise nur die sechs ersten Bücher des Romanes zu Stande bringen konnte. Auch nach der Rückkehr aus Italien fehlte es in den ersten Jahren dem Dichter durchaus an jener freien, ungetrübten Stimmung, die grade zur Vollendung dieses Werkes ihm am meisten erforderlich erschien, und erst nach der nähern Verbindung mit Schiller im Jahre 1794, durch die Goethe, wie er selbst es in dankbarer Anerkennung ausspricht, eine neue poetische Jugend wiedergegeben und neue Lust

und Freudigkeit zu dichterischen Productionen in ihm angeregt wurde, nahm er auch dieses fast schon aufgegebene Werk von Neuem vor, arbeitete das früher Geschriebene fast vollständig um und brachte das Werk unter beständiger Besprechung mit Schiller und unter dem liebevollsten Beirath seines großen Dichterfreundes endlich im Jahre 1796 zum Abschluß, so daß wir das Zustandekommen desselben nur der directen Förderung Schillers zu danken haben. — Etwa zwanzig Jahre hatte also Goethe im Ganzen an diesem Romane gearbeitet, und zwar Jahre, in denen die Entwickelung seines eigenen Charakters fortwährend in rascher Veränderung fortschritt, in denen er selbst erst die Welt, namentlich die sogenannte große Welt, die vornehmern Kreise der Gesellschaft genauer kennen lernte, in denen auch seine Kunstanschauungen erst zu allmählicher Vollendung reiften. Es ist daher unmöglich, daß dies, namentlich bei der eigenthümlichen Art seines poetischen Schaffens, wonach er in seinem Helden stets gewissermaßen sich selbst darstellte, nicht auch von bedeutendem Einflusse auf den Gang seines Romanes und zumal auf die Entwickelung des in demselben dargestellten Hauptcharakters geblieben sein sollte. Man kann sogar mit gutem Grunde vermuthen, daß der Roman ursprünglich nach einem ganz andern Plan entworfen war, als nach dem ihn der Verfasser hernach ausführte, daß namentlich wohl ursprünglich die Entwickelung des Helden auf einem viel engeren Gebiete, dem der bloßen Schauspielkunst, beabsichtigt sein mochte, daß aber hernach, bei dem veränderten Standpunkte des Dichters zu seinem Stoff, der weitere Gesichtskreis einer allgemeinen Bildung für das Leben an die Stelle getreten sei, woraus es denn leicht erklärlich wäre, wenn jetzt die Kunstbetrachtungen eine übermäßige, mit der übrigen Erzählung in keinem rechten Verhältniß stehende Breite gewonnen haben. Auch sonst möchte sich aus dieser Annahme manche Ungleichmäßigkeit in der Darstellung und manche geringfügigere Inconsequenz in der Durchführung einzelner der vorkommenden Charaktere, die trotz der spätern Umarbeitung des früher abgefaßten Theiles nicht ganz beseitigt werden konnte, erklären lassen.

Wie dem aber auch sei, wir haben nunmehr die Aufgabe, den Roman, wie er uns gegenwärtig vorliegt, zu beurtheilen und das hohe Interesse, das, trotz mancher Unvollkommenheiten, wie sie durch die lange Dauer der Arbeit an dem Werke bedingt sind, jeder Leser



mit Recht an demselben empfindet, zu erklären. — Wilhelm Meister ist offenbar ein Gegenstück zu Werthers Leiden. Wie im Werther der Held des Romanes dadurch, daß er sich von der Welt völlig zurückzieht und seinen eigenen Grübeleien rückhaltslos hingiebt, zu Grunde geht, so wird im Wilhelm Meister der Held, der im Charakter sonst sehr viel Aehnlichkeit mit Werther hat, dadurch, daß er sich unbefangen in das Treiben der Welt stürzt und, für alle Eindrücke der Außenwelt empfänglich, dieselben widerstandslos auf sich einwirken läßt, für das Leben vielseitig gebildet und zu einem, sich selbst und Andern nützlichen Wirken tüchtig gemacht. Goethe selbst berichtet in den Tag- und Jahresheften: „Die Anfänge des Romans seien aus dem dunkeln Vorgefühl der großen Wahrheit entstanden, daß der Mensch oft etwas versuchen möchte, wozu ihm von der Natur Anlage versagt ist, unternehmen und ausüben möchte, wozu ihm Fertigkeit nicht werden kann. Und doch sei es möglich, daß alle falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten hinführen, eine Ahnung, die sich im Wilhelm Meister immer mehr entfalte, aufkläre und bestätige, ja zuletzt deutlich dahin ausgesprochen werde, daß er mehr gefunden, als er gesucht habe."

Wilhelm Meister, wie uns das Werk jetzt vorliegt, ist also in erster Ordnung ein pädagogischer Roman, nicht, wie man aus dem bei Weitem umfangreichern und auch wohl vielleicht anziehendern Theile schließen möchte, ein Kunstroman, obschon er in der That allen spätern sogenannten Kunstromanen von des früh verstorbenen Novalis „Heinrich von Ofterdingen" und von Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen" an bis auf die neueste Zeit zum freilich unerreichten Muster und Vorbild gedient hat. Und zwar ist der im Wilhelm Meister durchgeführte Erziehungsgrundsatz im Wesentlichen der auf Rousseau und Basedow zurückzuführende von der sogenannten natürlichen Entwickelung des Menschen, nur nicht bloß auf die eigentliche Kindererziehung, sondern auch auf die Leitung des erwachsenen, aber noch bildsamen Menschen angewandt: „Der Mensch" — das ist die Tendenz des Romans — „muß sich bloß durch die Einflüsse des wechselnden Lebens frei und selbstständig entwickeln; wozu eine jede Natur vom Schöpfer angelegt ist, das wird sie; man kann nichts in den Menschen hineinbringen, was nicht der Anlage nach schon in ihm liegt, und nichts aus ihm herausschaffen, was ihm die Natur schon bei der

Geburt mitgegeben. Durch Lehren und Ermahnen, durch Mäkeln und Meistern an einem jungen Menschen wird derselbe nicht gebessert. Der Irrthum kann nicht anders, als durch den Irrthum selbst und die bei demselben gemachte Erfahrung curirt werden. Man muß den Menschen gewähren lassen, Jeder ist selbst seines Glückes eigener Meister.“ — In diesem Sinne scheint auch der Name „Meister“ für den Helden des Romanes nicht ohne Absicht und Bedeutung gewählt zu sein.

Dies Erziehungsprincip, unzweifelhaft Goethes eigenes, wie er es z. B. bei seinem Zögling Fritz Stein und hernach bei seinem eigenen Sohne befolgte, ja wie es auch bei ihm selbst angewandt worden war, wird nun in dem Romane von jener geheimen Gesellschaft vertreten, welche die Leitung des jugendlichen Meister wie so manches andern begabten und edel angelegten Jünglinges sich zur Aufgabe gestellt hat. Die Männer dieses geheimen Kreises beschränken sich darauf, die Entwickelung des Jünglinges zu überwachen, indem sie ihm höchstens hin und wieder einen Wink geben; aber sie zeichnen seine Erlebnisse und Erfahrungen sorgfältig auf, um ihm hernach durch diese Aufzeichnungen einen Spiegel vorzuhalten, in dem die Resultate seines bisherigen Lebens ihm zum Bewußtsein kommen sollen. Dies Erziehungsprincip ist aber freilich, wie wir heutzutage urtheilen müssen, ein ziemlich dürftiges und mangelhaftes. Von einer sittlich-religiösen Erziehung, wie wir sie für nothwendig halten, findet sich im Wilhelm Meister keine Spur. Denn die „Bekenntnisse einer schönen Seele“, die, überdies nicht einmal von Goethe selbst verfaßt, im sechsten Buch des Wilhelm Meister in die Erzählung eingeschoben sind, stehen mit dem ganzen übrigen Romane in so rein äußerlicher Verknüpfung und üben so wenig Wirkung auf den Charakter der handelnden Personen aus, abgesehen davon, daß der religiöse Inhalt derselben weit entfernt von einem wahrhaft gesunden biblischen Christenthum ist, daß sie an diesem Urtheil nichts Wesentliches ändern können. Ihre Einschiebung in den Roman scheint nur aus dem dunkeln Gefühl des Dichters, daß bei einer allseitigen Einwirkung der Mächte des Lebens auf den Menschen das christliche Element nicht fehlen dürfe, erfolgt zu sein, wie denn Goethe die historische Bedeutung des Christenthums überall willig anerkennt. Der positive Glaubensgehalt des Christenthums jedoch, als nothwendige Bedingung



der Seligkeit und als Grundlage der Heiligung des Menschen, also auch jeder wahrhaften Sittlichkeit, war dem Dichter nach dem Geiste seiner Zeit und nach seiner persönlichen Ueberzeugung unbekannt. Was nun aber Einer nicht hat, das kann man auch nicht von ihm fordern. Deswegen dürfen wir an die Entwickelung des Helden und an die Darstellung der diese Entwickelung bedingenden Verhältnisse weder den streng sittlichen, noch weniger den religiösen Maßstab anlegen. Etwas Wahres liegt aber unzweifelhaft auch in jenen Grundsätzen, und wir können nicht umhin, den Dichter zu bewundern, mit welchem Geschick er dieses Wahre ausgebeutet und wie vielseitig anziehend er nicht allein, sondern auch wie reich an treffender Lebensweisheit er seine Darstellung gemacht hat. Und dieses Wahre, die gesunde Moral des Werkes, liegt eben in dem Nachweise, wie bedeutsam das Leben auf den Menschen einwirkt und seinen Charakter allmählich gestaltet; wie es namentlich den Helden des Romanes von dem bloßen Triebe zur Unterordnung unter die Vernunft, von träumerischer Weichheit zu männlichem Pflichtgefühl, von thörichter Selbstvergötterung zu thätiger Menschenliebe erhebt.

Wie jener Erziehungsgrundsatz gleichsam in der Zeit lag und mit zu den bewegenden Principien der damaligen Culturperiode gehörte, so hat Goethe noch zwei andere Zeitideen, die ebenfalls wegen ihrer Allgemeinheit und wegen der Intensität, mit der man sie verfolgte, für jene Periode charakteristisch sind, in seinen Roman hineinverwebt: nämlich erstens — die Idee von der Begründung eines deutschen Nationaltheaters, welche von Lessing ab an allen deutschen Bühnen unablässig zu allerhand mißglückten Versuchen und verfehlten Bestrebungen geführt hatte, und welche auch in Goethes Zeit keinen Erfolg haben konnte, weil, wie schon Lessing ganz richtig einsah, ein deutsches Nationaltheater eine Unmöglichkeit war, so lange es noch keine einige deutsche Nation gab; und zweitens die Idee von der Nothwendigkeit geheimer Gesellschaften zur Begründung einer sittlichen Erziehung und einer dauernden Wohlfahrt des deutschen Volkes, eine Idee, welche durch die traurigen religiösen Zustände unter den Gebildeten der Nation, die in dem bei ihnen allgemein verbreiteten seichten Rationalismus doch keine Befriedigung fanden, genährt wurde, und für welche auch Goethe durch seinen Beitritt zum Freimaurerorden vergeblich eine Verwirklichung suchte. Die völlige Erfolglosigkeit

beider Bestrebungen, über die Goethe sich am wenigsten täuschen konnte, ist denn auch der Grund, weshalb dieselben in dem Roman durchaus nur von der ironischen Seite behandelt sind.

Wenn nun aber die Berücksichtigung dieser, alle Zeitgenossen bewegenden Fragen dem Roman ein hohes Interesse bei der Mitwelt verschaffen mußte, so behält derselbe auch einen allgemeinen, der Nachwelt ebenso zugänglichen Werth dadurch, daß es dem Dichter hier wieder in unnachahmlicher Weise gelungen ist, ein frisches, mit vollster Naturwahrheit entworfenes und mit der höchsten künstlerischen Vollendung bis ins kleinste Detail durchgeführtes Gemälde eines anziehenden, mannichfaltigen, reichen Lebens zu entwerfen und durch die Feinheit der Charakterzeichnung, durch einen Schatz darin niedergelegter, reicher und scharfsinniger Kunstbetrachtungen und durch die Fülle einer aus reichen Erfahrungen geschöpften Lebensweisheit jeden Leser zu fesseln. Am meisten zu bewundern ist aber auch in diesem Werke wieder die Wahrheit, das frische, kräftig pulsirende Leben, das überall aus der ganzen Darstellung hervorleuchtet, und das darum so durchschlagend wirkt, weil der Dichter auch hier wieder durchaus Selbsterlebtes schildert. Der Held ist auch in diesem Roman Goethe selbst, wenn auch nicht der ganze, fertige, sondern nur der einseitige, noch in der Periode seiner Jugendentwickelung begriffene Goethe; die Erlebnisse Meisters sind zum großen Theil Goethes eigene; die Erfahrungen Meisters bei seinem Verkehr mit den Menschen, zumal der vornehmern Kreise, bei seinen Beschäftigungen mit der Kunst, sind von Goethe selbst gemacht worden; die Reflexionen, die der Dichter über Leben und Kunst, also besonders auch über die Schauspielkunst angestellt hat, legt er seinem Helden in den Mund. Bei vielen in den Roman vorkommenden Ereignissen und Personen läßt sich eine directe Beziehung auf Erlebnisse des Dichters selbst und auf Personen seiner Bekanntschaft nachweisen: der Einfluß des Puppentheaters und der Kunstsammlung in seines Vaters Hause, und vornehmlich der Bekanntschaft mit Shakespeare auf die Entwickelung Meisters wird in ganz ähnlicher Weise in dem Roman, wie in Goethes Selbstbiographie in Bezug auf die Entwickelung des Dichters selbst, besprochen; die Bekenntnisse einer schönen Seele sind von Fräulein von Klettenberg, der frommen Jugendfreundin des Dichters, verfaßt und von Goethe nur stilistisch umgearbeitet und am Schluß abgeändert, um sie in Zusammenhang



mit der Erzählung des Romanes zu bringen; der wunderliche Graf und die schöne, sentimentale Gräfin des Romanes, in deren Schloß das Theater aufgeschlagen wird, sind das gräfliche Paar von Werther, dessen persönliche Bekanntschaft Goethe gemacht und das er als Begleiter des Herzogs Carl August, welcher eine zärtliche Neigung zu der schönen Gräfin empfand, auf ihrem Landsitze zu Neunheiligen in Thüringen oft besucht hatte; die wunderlichen Liebhabereien und barocken Grillen des Grafen sind historisch; der in dem gräflichen Schloß zum Besuch erscheinende Fürst ist Prinz Heinrich von Preußen; die zahlreichen, edlern und unedlern Liebschaften, die gröbern und feinern Verirrungen des Helden auf diesem Gebiete sind aus Goethes eigenem Leben gegriffen; die jugendlich hingebende Marianne, die kluge, aber etwas pedantische „Anempfinderin" Frau Melina, die sittenlos leichtfertige, übermüthige, aber bei alledem reizende Philine, die leidenschaftlich in ihrem eigenen Unglück schwelgende Aurelie, die practisch-prosaische, tüchtige Therese, endlich die durchaus ideal gehaltene, im vollsten Zauber weiblicher Anmuth sich darstellende Natalie hatten unter den weiblichen Bekanntschaften Goethes ohne Zweifel durchweg ihre realen Gegenbilder. — Aber auch im Wilhelm Meister ist überall das wirklich Erlebte so weit ins Ideale erhoben, Wahrheit mit Dichtung so glücklich gemischt, daß das Ganze als ein vollendetes Kunstgebilde dasteht, welches ganz abgesehen von aller historischen Realität, zur höchsten poetischen Wahrheit sich verklärt.

Wilhelm Meister ist ein edel angelegter, aber weicher, schwankender, durch alle äußern Einflüsse leicht bestimmbarer Charakter. Nach Bildung strebend, aber es nicht über einen oberflächlichen Dilettantismus hinausbringend, seine Kräfte übend, aber dieselben doch stets verkennend und überschätzend, gutmüthig, aber leichtsinnig, doctrinär über alle Fragen des Lebens und der Kunst reflectirend und raisonnirend, aber mit den Menschen und dem Leben durchaus unbekannt, geräth er in allerhand Irrthümer, ergiebt sich allerhand verfehlten Bestrebungen, wird in den mannichfaltigsten Lebensverhältnissen, in den verschiedensten Kreisen der Gesellschaft umhergeworfen, findet sich aber doch bei der vorherrschend idealen Richtung seiner Natur immer wieder auch aus den gefährlichsten Lagen zurecht, und gelangt endlich, durch das Leben selbst erzogen, zu einem ganz andern glücklichern, weil seiner Natur und wirklichen Befähigung angemessenern

Ziel, als das war, welches ihm selbst bei seinem Eintritt in das bewegte Leben vorschwebte; wie denn dies am Schluß des Romanes von Friedrich in den Worten ausgesprochen wird: „Du kommst mir vor, wie Saul der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand."

Der Beruf eines darstellenden Künstlers, dem er sich, die Liebe zu einer jungen, anmuthigen Schauspielerin mit der Liebe und dem Beruf zur Schauspielkunst verwechselnd, hingiebt, wird von ihm verfehlt, weil ihm denn doch alle höhere Begabung für denselben abgeht. Wohl weiß er trefflich über die Schauspielkunst zu reflectiren, und seine Theorie derselben ist oft ganz richtig, wenn auch vielleicht mitunter zu überschwenglich ideal; wohl spielt er auch einzelne Rollen nicht ohne Erfolg; aber dies sind doch eigentlich nur Rollen, die seiner eigenen Natur völlig adäquat sind; denn auch wenn er den Hamlet mit Glück darstellt, so spielt er doch eigentlich nur sich selbst. Die Fähigkeit aber, aus sich selbst völlig herauszutreten, bei der Auffassung der Rollen ganz auf die Intentionen des Dichters einzugehen und aus dessen Geiste sein Spiel schöpferisch zu gestalten, diese Fähigkeit, die doch einzig den großen und wahren Schauspieler macht, fehlt ihm völlig. Charakteristisch ist für seine Kunstanschauung im Allgemeinen, was er in Bezug auf das Gemälde vom kranken Königssohn in seines Großvaters Sammlung ausspricht: „Der Gegenstand ist es, der mich an einem Gemälde reizt, nicht die Kunst." Dieser Standpunkt des bloßen Dilettanten, den nur das Stoffliche an der Kunst interessirt, im Gegensatz zu dem wahren Kunstkenner, der das Verdienst des Meisters bewundert, mag das Kunstwerk darstellen, was es wolle, läßt sich auch auf Wilhelms praktische Auffassung der Schauspielkunst übertragen, mit der freilich seine Theorie oft genug im Widerspruch steht. Bei dieser Auffassung der Kunst darf es uns denn auch nicht Wunder nehmen, daß er endlich zu der, wenn auch schmerzlichen Erkenntniß gebracht wird, er könne nie ein großer und wahrer Künstler werden. Die vielseitige Bezugnahme bei Wilhelms theatralischer Laufbahn auf Shakespeares Hamlet und die eingehende Besprechung dieses Stückes in dem Roman, die bei flüchtigem Lesen fast allzubreit erscheinen könnte, findet hauptsächlich darin ihre Rechtfertigung, daß der Dichter entschieden auf die Aehnlichkeit zwischen Wilhelms und Hamlets Charakter, ja gewissermaßen



zwischen dem vorliegenden Romane und dem shakespeareschen Stücke, von dem es ausdrücklich im Wilhelm Meister heißt, daß der Held darin keinen Plan habe, das Stück aber planmäßig sei, was genau auch auf den Roman paßt, hinweisen will; sowie darin, daß diese Tragödie für Wilhelm zu einem Prüfstein für sein Talent und ihre Aufführung zu einem Wendepunkt seines Schicksals wird. Diese Besprechung aber von Shakespeares Hamlet an sich, das Muster einer Beurtheilung und Erklärung eines poetischen Kunstwerkes aus sich selbst durch liebevolle Hingabe und Vertiefung in dasselbe, ist überhaupt der Ausgangspunkt für eine richtigere Würdigung und Beurtheilung des großen brittischen Dichters bei den Deutschen geworden, wie denn z. B. Gervinus zu seinem ausgezeichneten Werk über Shakespeare eingestandenermaßen durch jene Beurtheilung des Hamlet in Goethes Wilhelm Meister angeregt worden ist, indem er denselben Weg, den Goethe durch seine Kritik dieses einen Stückes vorgezeichnet, auch für die Beurtheilung der übrigen Stücke Shakespeares einzuschlagen suchte.

Die Kunst also als Lebensberuf muß von Meister aufgegeben werden, wie er aus den Erfahrungen seines Lebens zur Genüge erkannt hat; aber er ist durch eben diese Erfahrungen zu einer andern, höhern Kunst erzogen worden, zu der wahren Lebenskunst, die ihn hernach zu jedem Berufe, auch dem praktischsten, seinen ursprünglichen Neigungen widersprechendsten, zu dem des Landwirthes, tüchtig machen kann. Und während er ursprünglich auszog in dem zwar unbewußten, sich selbst nicht eingestandenen, aber ihn dennoch bei allen seinen Unternehmungen leitenden Verlangen, Marianne wiederzufinden, erlangt er ein viel schätzbareres Gut in der Verbindung mit der herrlichen Natalie, deren er selbst zwar noch nicht würdig ist, mit der ihn aber der ideale Zug seiner Natur, welcher sich auch in seinen gröbsten Verirrungen nicht verleugnet hat, verknüpft, und die, wie wir sicher voraussehen, seine Erziehung erst würdig vollenden wird. Dieser ideale Zug giebt ihm denn auch ein wohlbegründetes Recht auf unsere Theilnahme. Daher begleiten wir ihn durch alle Wechselfälle seines bewegten Lebens, durch alle Irrthümer und verfehlten Bestrebungen, in gute und schlechte Gesellschaft mit warmem, stets ungetrübt sich erhaltendem Interesse.

Daß wir auch in dieser letztern nicht mit sittlichem Wider=

willen erfüllt werden, hat der Dichter hauptsächlich durch zwei Kunstmittel zu bewirken gewußt: erstens bietet sich ihm auch in den leichtfertigsten Situationen, in die er seinen Helden führt, stets ungesucht Gelegenheit, die anziehendsten Betrachtungen über die Kunst einzuflechten; zweitens gelingt es dem Dichter, auch wo wir ihm in die niedrige Sphäre der heruntergekommenen Schauspielertruppe folgen müssen, durch die Einführung zweier Personen von edlerer Natur in diesen Kreis, die in ihrer geheimnißvollen Erscheinung zu den anziehendsten des ganzen Romanes gehören, Mignons und des Harfners, unsere stete Spannung zu fesseln und uns gewissermaßen mit dem schmutzigen Hintergrunde, auf dem sie sich in edelster Weise abheben, zu versöhnen. Mignon gehört ohne Zweifel wieder zu den anziehendsten weiblichen Gestalten, an denen Goethes Werke so überaus reich sind, und das düstere Geheimniß, das um sie schwebt und das sich erst am Schluß des Romanes aufklärt, vermehrt das Interesse an ihrer Person in hohem Grade. Schon gleich ihr erstes Auftreten in dem Roman, wie sie, auf der Grenze von Kind zur Jungfrau stehend, „die Stirn geheimnißvoll, die Nase außerordentlich schön, und der Mund, ob er schon für ihr Alter zu sehr geschlossen schien, noch immer treuherzig und reizend genug“, mit der ihr ganz eigenthümlichen, demüthig feierlichen Gebärde beim Grüßen, im wirksamen Contrast zu ihrer rohen, vagabundirenden Umgebung vom Dichter geschildert wird, ist wohlgeeignet, unser besonderes Interesse zu fesseln und uns in ihr ein ganz ungewöhnliches, einem geheimnißvoll düstern Schicksal verfallenes Wesen ahnen zu lassen.

So allgemein aber gewiß das hohe Interesse ist, das Mignon jedem Leser des Wilhelm Meister einflößen wird, so kann das Verständniß ihres Charakters und der Nachweis ihrer Hineingehörigkeit, ja Nothwendigkeit in die Oekonomie des ganzen Romanes sich nur bei tieferm Eindringen in den Plan und die Absichten des Dichters dem denkenden Leser erschließen. Die Gestalt Mignons ist nämlich von Goethe hauptsächlich wieder um des Contrastes willen erfunden worden, dessen Wirkung, um die Charaktere in das rechte Licht zu stellen, im Drama wie im Roman ja von so großer Wichtigkeit ist, und von dem Goethe auch sonst im Wilhelm Meister den umfassendsten Gebrauch gemacht hat. Wie Werner in seiner beschränkten Philisterhaftigkeit, Melina in seiner kleinlichen, handwerksmäßigen,



eigennützigen Auffassung der Kunst und des Lebens, Jarno in seiner einseitigen Vertretung des sogenannten gesunden Menschenverstandes und Therese in ihrer praktischen, aber prosaischen Thätigkeit im Gegensatz zu Wilhelm Meister, dem unpraktischen, aber hochherzigen Idealisten und Gefühlsschwärmer, stehen; wie Philine der Madame Melina, Marianne Aurelien, Therese Natalien, Friedrich Lothario entgegengesetzt sind, so ist die ganze Entwickelung und das Schicksal Mignons in den schärfsten Contrast zu der Entwickelung und dem Schicksal Wilhelm Meisters gestellt. In der sonnigen Heiterkeit, die sonst in dem ganzen Roman herrscht, bildet sie und der Harfner das düstere, tragische Element. Während bei Meisters Entwickelung alles den natürlichsten Gang geht und in seinem Charakter vornehmlich die Berechtigung jeder menschlichen Existenz, die sich durch die Verhältnisse des Lebens bilden und ihrer Bestimmung zuführen läßt, zur Erscheinung kommen soll, geht bei Mignon alles wider die Natur, ja ihre Existenz selbst ist, so zu sagen, schon eine unberechtigte und unnatürliche; und indem späterhin während ihres kurzen Lebens jede natürliche Entwickelung theils durch rohe Willkür der Menschen, theils durch ein hartes Geschick gewaltsam unterdrückt wird, ist es ihr Loos, in stets unbefriedigter, glühender Sehnsucht, erst nach ihrem schönen Heimathlande Italien, dann nach der Erwiderung ihrer Liebe und nach der Vereinigung mit dem Geliebten, sich gradezu selbst zu verzehren. Einem doppelten unnatürlichen Verbrechen verdankt sie ihr Dasein: Ein geweihter Mönch, der Bruder Augustin, hat sie mit seiner eigenen unerkannten Schwester Sperata gezeugt. Die Mutter ist im Wahnsinn gestorben, der Vater, nachdem ihm sein Verwandtschaftsverhältniß zu Sperata bekannt geworden, von dem Bewußtsein der entsetzlichen, wider Willen auf sich geladenen Schuld fast erdrückt, zieht, ebenfalls in stillen Wahnsinn versenkt, als Harfner in der Welt umher und endet schließlich durch Selbstmord.

Das Kind, in frühester Jugend von einer umherziehenden Seiltänzerbande geraubt und aus seiner Heimath in den kalten Norden geschleppt, unter rohen Mißhandlungen und harten Entbehrungen aufgewachsen, tritt scheu und verwahrlost, im wunderlichsten Aufzuge, halb Knabe, halb Mädchen, mit der zigeunernden Seiltänzerbande in dem Roman auf. Von Wilhelm wird sie ihren Peinigern für

30 Thaler abgekauft; demüthig ihm dienend, bildet sie nun mit dem Harfenspieler, ihrem ungekannten Vater, und mit Felix, dem spät erst erkannten Sohne Meisters, die stete Begleitung ihres Retters. Das Eigenthümliche, Seltsame ihrer ganzen Natur macht sich in allen ihren Sitten und Lebensgewohnheiten auffällig geltend. Ein schrecklicher Schwur, den sie sich selbst geleistet, verschließt ihre Lippen über alle frühern Ereignisse ihres Lebens. Als sie zum ersten Mal in ihrem Leben von Wilhelm gütig und liebevoll behandelt wird, wendet sich die lange zurückgehaltene Liebe ihres aufkeimenden Herzens mit der vollen Gluth des Südens ihrem Wohlthäter zu. Ihre Neigung wird aber von Wilhelm nicht verstanden und beachtet. Durch die härtesten Qualen glühender Eifersucht entwickelt sie sich körperlich und geistig in einer Nacht aus einem Kinde zur Jungfrau. Späterhin von Therese und Natalie auf die zarteste und gütigste Weise behandelt und in ihrer immer deutlicher hervortretenden körperlichen Hinfälligkeit gepflegt, entschließt sie sich, Mädchenkleider anzulegen, und öffnet ihr verschlossenes Herz fast unwillkürlich der ihr entgegentretenden Liebe. Aber schon sind ihre Tage gezählt; immer sichtlicher löst sie sich von der Erde ab; und als nun endlich Therese bei ihrer Ankunft im Schlosse Nataliens, in ihrer Gegenwart Wilhelmen, ihrem derzeitigen Bräutigam, um den Hals fällt und ihn mit den zärtlichsten Küssen bewillkommt, da berstet im buchstäblichen Sinne ihr krankes Herz, und sie sinkt todt zur Erde nieder. Im Saale der Vergangenheit, umgeben von den Gebilden der Kunst, welche schon in frühster Jugend so mächtigen Eindruck auf ihr Gemüth gemacht, unter den Klängen einer unsichtbaren Musik, die schon während ihres Lebens das einzige Organ war, wodurch sie den Schmerz und die Sehnsucht ihrer Seele auszusprechen vermochte, findet ihr im Leben stets so tief gequältes Herz endlich den ersehnten Frieden der Ewigkeit.

Mignon ist hernach das Vorbild zu unzähligen Gestalten ähnlicher Art im Roman und Drama geworden, in denen man das Unnatürliche einer gleichsam unberechtigten Existenz darzustellen versuchte. Aber wie himmelweit sind alle diese Nachahmungen hinter ihrem Vorbilde zurückgeblieben, wie roh und beinahe carricaturenmäßig sind sie fast alle ausgefallen! Wie weise und wundervoll hat es dagegen Goethe verstanden, auch hier die Grenze des Schönen



einzuhalten und grade aus diesem, wider die Natur ins Dasein gerufenen und die Spuren eines unnatürlichen Schicksals in ihrem ganzen Lebensgange offenbarenden Wesen eins der lieblichsten Gebilde seiner schöpferischen Phantasie hervorzuzaubern. — Und so ist auch der ganze Roman, obwohl wir mit seiner Tendenz in vielen Stücken nicht übereinstimmen können und der Stoff etwas unserm sittlichen Gefühl Widerstrebendes an sich trägt, wegen seiner hohen künstlerischen Vollendung, durch spannende Verwickelung, durch feine Charakterzeichnung, durch Anmuth und Glätte der Sprache und des Stils, insbesondere auch durch die Fülle treffender Bemerkungen und Reflexionen über die Kunst, sowie reifer und gediegener Lebenserfahrungen zu den schätzenswerthesten Erzeugnissen unserer Romanliteratur zu zählen.

---

Schon in vorgerückterem Lebensalter fühlte sich Goethe veranlaßt, eine Fortsetzung von Wilhelm Meisters Lehrjahren zu versuchen. Den Plan dazu faßte er schon 1807, die Ausführung zog sich wiederum ungemein in die Länge und beschäftigte den Dichter mit langen Unterbrechungen fast bis an sein Lebensende. Denn erst im Jahre 1829 erschien diese Fortsetzung unter dem Titel: „Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden". Der Zusammenhang mit den Lehrjahren ist nur lose und ganz willkürlich, indem der Held der Lehrjahre mit seinem Sohne Felix und einige andere Personen, deren Namen aus den Lehrjahren dem Leser bekannt waren, wieder eingeführt und mit einer großen Menge neuer in Verbindung gesetzt werden, die alle, weniger handelnd, als reflectirend und correspondirend, dazu beitragen, einen dürftigen Erzählungsfaden durch zwei Bände fortzuspinnen, welcher am Schluß doch nur in überstürzter und wenig befriedigender Weise abgeschnitten wird. Auch bedürfen die Lehrjahre durchaus keiner Fortsetzung, da sie ein befriedigend abgeschlossenes Werk für sich bilden.

Hauptsächlich benutzte Goethe die Wanderjahre als Rahmen für eine Anzahl kleinerer, an sich meist höchst anziehender und werthvoller Erzählungen, die theils schon viel früher, theils während der eigentlichen Arbeit an den Wanderjahren verfaßt, ja zum Theil schon vor der Herausgabe derselben veröffentlicht waren. Einige derselben, wie

das anmuthige Idyll „St. Joseph der Zweite“, „Die pilgernde Thörin“, eine aus dem Französischen übersetzte Novelle, und in gewissem Sinne das Gegenstück zu derselben: „Wer ist der Verräther“; der lustige Studentenschwank „Die gefährliche Wette“, und das anziehende Märchen „Die neue Melusine“, stehen mit der Haupterzählung in gar keinem wahrnehmbaren Zusammenhange; andere, wie „Das nußbraune Mädchen, „Der Mann von fünfzig Jahren“, „Nicht zu weit“, sind mit derselben zwar verflochten, aber in so gezwungener Weise, daß man überall das Mühsame der Verknüpfung wahrnimmt, und die Erzählungen selbst, wenigstens die beiden erstgenannten, durch die vielfache Zerstückelung, welche sie um dieser Verknüpfung willen erlitten haben, an Interesse verlieren. Bei der Hauptgeschichte, welche alle diese kleinern Erzählungen wie ein Rahmen umschließen und zu einem Ganzen verbinden sollte, scheint dem Dichter die Idee vorgeschwebt zu haben, an den Erziehungsgang Wilhelm Meisters in den Lehrjahren die Erziehung seines Sohnes, des Knaben Felix, anzuschließen, und die industriellen Bestrebungen der Zeit, sowie die dadurch herbeigeführten Massenauswanderungen aus vielen Ländern Deutschlands in die neue Welt, in den Kreis seiner Betrachtungen mit hineinzuziehen. Die Behandlungsart ist die in Goethes höherm Alter vorzugsweise beliebte allegorische; doch ist die Allegorie meistentheils eine so gesuchte und willkürliche, daß dem unbefangenen Leser die Deutung nicht recht einleuchten will und Vieles dunkel und unklar bleibt oder, wie z. B. die sonderbare pädagogische Provinz, wunderlich und seltsam vorkommt, so daß man diesem Werke, wie dem gleichzeitig entstandenen zweiten Theil des Faust, die Ermattung des Alters deutlich anmerkt. Dazu kommt, daß Goethe die Redaction des Ganzen durchaus nicht mit der sonst gewohnten Sorgfalt betrieb, ja dieselbe zum Theil gar nicht einmal selbst veranstaltete, sondern dem treuen Freunde und Genossen seines Alters, Eckermann, überließ, wodurch das Werk überall den Charakter des Fremdartigen, Nachlässigen, Lückenhaften und Unvollendeten an sich trägt.

---

## VIII. Hermann und Dorothea.

Goethes „Hermann und Dorothea“ erschien im Jahre 1797. Gegen seine sonstige Gewohnheit arbeitete der Dichter an diesem Werke überaus rasch vorwärts, und dieser Umstand hat wohl wesentlich mit zu seiner hohen Vollendung, namentlich dazu, daß dieses Gedicht, wie kaum ein anderes von Goethe, so ganz aus einem Gusse gefertigt dasteht, beigetragen. Im September 1796 begann er die Durcharbeitung des Stoffes nach vorher entworfenem Schema, indem er zunächst nach seiner Gewohnheit das Ganze in seinem Geiste bis ins Einzelne durchdachte. Die schriftliche Aufzeichnung fand in den ersten Monaten des Jahres 1797 statt, und schon im Juni konnte der Druck beginnen. Im September desselben Jahres war das Gedicht bereits als Taschenbuch für 1798 in den Händen des Publicums. Goethe selbst war von dem hohen Werthe dieser Dichtung tief überzeugt; ja, er äußerte noch im späten Alter, daß unter allen seinen Werken ihm kein einziges stets eine so reine Freude bereite, als eben dieses; Schiller urtheilte, daß dies Gedicht der Gipfel von Goethes, ja überhaupt der ganzen neuen Kunst sei. Den gründlichsten, eingehendsten Beurtheiler hat das Gedicht an Wilhelm von Humboldt gefunden, dessen Erklärung desselben jedoch bei größerer Kürze und weniger speculativem Charakter wohl allgemeinere Verbreitung gewonnen und größere Wirkung ausgeübt hätte.

Man kann sagen, daß Goethes Hermann und Dorothea das einzige Epos der neuern deutschen Literatur ist, welches mit Recht

auf diesen Namen Anspruch machen darf, und wenn es sich auch nicht an Großartigkeit mit den berühmtesten mittelalterlichen Gedichten dieser Gattung, weder mit den volksthümlichen, dem Nibelungen- und Gudrunliede, noch mit den kunstmäßigen, dem Parcival und Tristan, messen kann, so steht es doch über allen modernen Erzeugnissen dieser Art hoch erhaben da. Die neuere deutsche Literatur hat es, wenn wir von diesem Epos absehen, überhaupt nur zu einigen, mehr oder minder gelungenen Versuchen in der epischen Poesie gebracht. Daß Klopstocks Messias wegen Mangels an Handlung kein rechtes Epos ist, darüber sind alle neuern Beurtheiler einig. Wielands Oberon wird uns doch immer, abgesehen von dem unbedeutenden, phantastischen, und noch dazu unnöthig schlüpfrigen Stoffe, der eine höhere sittliche Idee ausschließt, wegen des Mangels an Volksthümlichkeit, auch wegen seines, noch dazu ziemlich nachlässig umgeworfenen, fremdartigen Gewandes, der italienischen Stanzenform, als ein exotisches Gewächs vorkommen. Noch mehr gilt dies von den epischen Erzeugnissen der Romantiker, z. B. den Dichtungen Ernst Schulzes, die noch dazu durch ihre Weichheit und Gefühlsüberschwenglichkeit bei gleichfalls vorherrschendem Mangel an bewegter Handlung mehr in das Gebiet der Lyrik hinüberschweifen, als sich mit dem echten Epos verträgt, sowie von den Erzeugnissen der Redwitz und Puttlitz, der Mosen, Anastasius Grün, Lenau und Roquette, die sich meist schon durch ihre Titel: „lyrisch-epische“ oder „didactisch-epische Gedichte“ selbst als verfehlte Zwittergestalten kennzeichnen. Auch Vossens Louise, obwohl sie, nach Goethes eigenem Geständniß, ihm die Anregung zu seinem Hermann und Dorothea gegeben hat, kann sich mit diesem Gedicht doch nicht im entferntesten messen; schon weil darin das — poetisch ziemlich niedrig stehende — idyllische Element allzubreit hervortritt, und der Dichter sich nicht über die Schilderung der ländlichen Gemüthlichkeit zu erheben vermag. Es ist hier nicht der Ort, die Gründe dieser auffallenden Lücke in unserer neuern Poesie, die übrigens nicht nur der deutschen, sondern überhaupt der gesammten modernen Literatur eigen zu sein scheint, näher zu erörtern; genug, daß wir die Thatsache als solche hier erwähnen, um den Werth der einzigen Ausnahme, die uns eben in Goethes Hermann und Dorothea geboten scheint, gebührend würdigen zu können.

Den Stoff zu dieser Dichtung hat Goethe nicht selbst erfunden,



sondern der Auswanderungsgeschichte einiger, aus dem Erzbisthum Salzburg im Jahr 1731 um ihrer Religion willen vertriebenen lutherischen Gemeinden entnommen, und er wurde wohl jetzt zunächst durch die in Folge der französischen Revolution in jener Zeit so häufig vorkommenden Einzel- und Massenemigrationen auf denselben hingelenkt. Die in seiner Quelle vorgefundene Anekdote von dem Sohne eines reichen Bürgers in Altmühl, der sich ein Mädchen unter den Ausgewanderten zur Gattin wählt, ist von Goethe ziemlich unverändert wiedergegeben worden. Von des Dichters eigener Erfindung ist aber neben der feinen Charakterzeichnung der handelnden Personen hauptsächlich die Verlegung des Schauplatzes an die französische Grenze und die neue Motivirung der ganzen Handlung durch das weltbewegende Ereigniß der Gegenwart, die französische Revolution. Grade dadurch aber ist das Gedicht, das ursprünglich nach Vossens Vorgang wohl auch auf ein bloßes Idyll angelegt war, weit über den beschränkten Gesichtskreis dieser Gattung und in den Bereich des wahren Epos hinaufgerückt worden. Denn das Epos erfordert eine große, weltbewegende Begebenheit, wenn nicht als Gegenstand, so doch als Hintergrund, als Motiv der Handlung; fordert in jedem Fall die Darstellung einer hohen sittlichen Idee als Inhalt. Diese Idee in Goethes Hermann und Dorothea nun finden wir, aufs allgemeinste ausgedrückt, in der Reaction des deutschen Volksbewußtseins gegen den Freiheitsschwindel der Revolution. Das deutsche Volk ist eben kein revolutionäres, es war dies am wenigsten zu Goethes Zeit, und ist's auch jetzt nicht, trotz aller momentanen Aeußerungen moderner Revolutionsgelüste. Dem germanischen Nationalcharakter ist vielmehr ein stark ausgeprägter conservativer Zug eigen, ein treues Festhalten am Bestehenden, Althergebrachten, das zwar den Fortschritt nicht ausschließt, aber nur einen stetigen, sich organisch aus dem Vorhandenen entwickelnden, nicht den sich überstürzenden, ganze Bildungsperioden gewaltsam überspringenden, in der Zerstörung des Vorhandenen Rettung suchenden Fortschritt duldet. Dieser Zug kann wohl für eine Zeitlang durch äußere Einflüsse verdunkelt oder zum Wanken gebracht werden, immer aber werden die deutschen Völker aus allen momentanen Zuckungen und Anläufen des ansteckenden modernen Revolutionsfiebers alsbald wieder zu ihm zurückkehren. Dieser conservative Zug zeigt sich am schönsten und edelsten in der Heiligkeit

der Familie, und diese speciell ist ja der Boden, auf dem sich die ganze goethesche Dichtung bewegt. Der Dichter will hier durch seine Darstellung zeigen, daß man in dem chaotischen Weltgewirr, wie es die französische Revolution hervorbrachte, wo alles auf Erden schwankend und bedroht erscheint, in einem, auf sittlicher Basis begründeten Familienglück den einzigen festen, sichern Punkt zu finden hat, von dem aus alle fernern Radien der Wirksamkeit für den Mann als Gemeindeglied, Bürger, Patrioten ausgehen müssen.

Dieser echt deutsche, ja mehr als jeder andere den Deutschen charakterisirende Zug ist vielleicht in keiner Dichtung zu einer so reinen, edeln, vollendeten Darstellung gekommen, als in Goethes Hermann und Dorothea, und grade dieser volksthümliche Gehalt, der für das Epos so wesentlich ist, wenn es seine volle Wirkung ausüben soll, weist diesem Werke einen so hohen Rang nicht allein unter Goethes Dichtungen, sondern unter sämmtlichen Erscheinungen der modernen Poesie an. Auch Goethes Götz von Berlichingen und Faust behandeln durchaus nationale Stoffe, und in keinem einzigen seiner Werke, auch nicht in der Iphigenie, wird sich der deutsche Geist, die deutsche Gesinnung ganz verkennen lassen; aber in keinem tritt diese Gesinnung so klar zu Tage, keines ist so unmittelbar ein Ergebniß derselben, keines ist in der Anlage, wie in der Ausführung bis in die kleinsten Züge hinein so sehr eine nationale Dichtung, als eben Hermann und Dorothea. Daher erklärt es sich auch, daß dies Gedicht unter allen goetheschen das populärste, daß es von allen Deutschen jedes Alters, jedes Geschlechtes, jeder Bildungsstufe mit gleich hohem Wohlgefallen aufgenommen ist. Denn deutsch ist in dem Gedichte nicht allein die Grundidee: jener besonnene conservative Zug, welcher sich mit allem Bewußtsein dem, von Frankreich her die Welt überfluthenden, alle sittlichen Bande in Staat, Kirche und Gesellschaft auflösenden Revolutionsschwindel entgegenstemmt; deutsch nicht nur jene edle Anschauung von der Heiligkeit der Ehe und des Hauses, von der hohen sittlichen Bedeutung des Familienlebens; sondern deutsch auch, um nur noch einige, am deutlichsten gleich in die Augen springende Züge anzuführen, jene unerschütterliche, auch durch offenbare Ungerechtigkeiten nicht zu zerstörende Pietät der Kinder gegen die Eltern; deutsch



jenes, auch ins alltägliche Leben überall eingreifende, auch das ganze weltliche Treiben tief durchdringende, auch die gewöhnlichsten Geschäfte des Berufes verklärende Christenthum, jener mitten unter seinen Gemeindegliedern verkehrende, doch nie, selbst im Wirthshause nicht, seiner Würde etwas vergebende, sondern überall mit seinem tröstenden, erhebenden, heiligenden Einflusse wirkende Prediger; deutsch jene Innerlichkeit des Gemüthslebens, wie es sich bis in die kleinsten Züge hinein in der geschilderten Häuslichkeit, in den erzählten Begebenheiten und in dem Charakter der handelnden Personen darstellt; deutsch jenes warme Naturgefühl, das sich nicht bloß auf die Liebe für die unbelebte Natur und die Reize einer Landschaft, sondern auch auf die liebevolle Theilnahme für die Hausthiere erstreckt. Deutsch sind namentlich die Charaktere aller in dem Gedicht auftretenden Hauptpersonen, welche sämmtlich, wie wir hernach noch nachweisen werden, gleichsam ebenso viele Typen echt deutschen Volkslebens repräsentiren.

Die Vollendung des Gedichtes als Epos zeigt sich hauptsächlich schon in der stetig fortschreitenden, durch keine müßige Schilderung, keine unnöthigen Episoden unterbrochenen Handlung. Die Schilderungen, und wie könnte man sich überhaupt ein Epos ohne dieselben denken, sind in diesem Gedichte allemal durch den Gang der Handlung mit Nothwendigkeit bedingt, wie z. B. die wahrhaft plastische Schilderung Dorotheens im fünften Gesange, die den Hausfreunden erst die Möglichkeit bietet, Hermanns Erwählte in dem Gedränge der Ausgewanderten mit Sicherheit zu erkennen, und die hernach im sechsten Gesange von dem Apotheker, zum Zeichen, wie sorgfältig und gewissenhaft er bei der Erfüllung des übernommenen Auftrages zu Werke gehe, unter Anführung noch anderer untrüglicher Erkennungsmerkmale Dorotheens, wörtlich wiederholt wird. Ebenso nothwendig für die Motivirung der Haupthandlung und namentlich wichtig für den spätern Heimweg der beiden Liebenden und für alles, was auf demselben geschieht und besprochen wird, ist die schöne anschauliche Schilderung des ganzen ausgedehnten Besitzthums der Familie, der beiden Höfe sammt den Nebengebäuden, des Gartens, Weinbergs und der daranstoßenden Felder im vierten Gesange, bei der Goethe, wie überhaupt bei seinen Schilderungen, streng die lessingsche Regel, daß der epische Dichter nur durch fortgesetzte Veränderung eines Zustandes, also eben auch durch Handlung schildern müsse, befolgt,

indem er diese Beschreibung an den Weg der Mutter, um Hermann aufzusuchen, knüpft. Ebenso verhält es sich mit der lebenvollen Schilderung der Abfahrt Hermanns, die auch erst durch die Handlung des Anspannens der selbsterzogenen Rosse an den Wagen Leben und Bewegung erhält, ganz ähnlich, wie beim Homer der Wagen der Eos geschildert wird. — Von Episoden kann man kaum in diesem Gedicht reden, so eng und nothwendig schließen sich alle Nebenhandlungen, wie z. B. die Erzählung von der Verlobung der Eltern unmittelbar nach jenem schrecklichen Brande im Dorf, oder die Scene zwischen Hermann und den Töchtern des Kaufmanns, oder die heroische That Dorotheens den französischen Marodeurs gegenüber u. s. w., der Haupthandlung an.

Wesentlich ist ferner für das Epos der ruhige Fortgang der Handlung und die gleichmäßige Vertheilung des Interesses über die ganze Erzählung. Wie ein klarer Strom fließt dieselbe durch anmuthig wechselnde Ufer vom Anfange bis zum Schluß des Gedichtes dahin. Während im Drama alles mit einer gewissen leidenschaftlichen Hast auf die Katastrophe hindrängt, alle Fäden der Handlung in sie zusammenlaufen und die ganze Verwickelung erst durch den Schluß eine befriedigende Lösung findet, der Zuschauer also mit athemloser Spannung den Ereignissen bis zum Ende folgt, und erst wenn der Vorhang fällt, gleichsam aufzuathmen wagt: hat der epische Dichter die Aufgabe, den Faden seiner Erzählung gleichmäßig fortzuspinnen, das ruhige, leidenschaftslose Interesse des Lesers vom Anfange bis zum Schluß ununterbrochen rege zu erhalten, geeignete Ruhepunkte in der Darstellung der Handlung zu bieten, und in jedem Augenblick, namentlich bei jedem Abschnitt des Gedichtes, die Möglichkeit zu gewähren, daß man den gesammten, bisher abgehandelten Stoff klar überschauen könne. Während also im Drama starke Leidenschaften, die den Zuschauer gleichsam augenblicklich packen, und eine stete Steigerung der Handlung bis zur Katastrophe gefordert werden, läßt der Epiker ohne für die eine oder die andere der handelnden Personen Partei zu nehmen, die Ereignisse selbst sich gleichmäßig fortentwickeln; und selbst wo stärkere Leidenschaften dargestellt werden, erscheinen dieselben dadurch, daß die Ereignisse in der Vergangenheit liegen und nur erzählt werden, in milderem Lichte, als im Drama, wo man sie gegenwärtig an seinen Augen vorüberbrausen sieht. Im Drama knüpft sich alles



Interesse an die Personen, die die Ereignisse erst schaffen; im Epos an die Ereignisse, die das Handeln der Personen bestimmen. Im Drama werden uns fertige Charaktere vorgeführt, im Epos noch im Werden begriffene. Im Drama ist allemal ein Hauptheld nöthig, in dem sich die ganze Handlung concentrirt, der der Träger der Idee des Stückes ist, um deswillen gewissermaßen alle übrigen Personen erst da sind; im Epos sind immer mehrere gleich wichtige Personen, unter welche sich die Handlung ebenmäßig vertheilt, welche also auch unser Interesse im völlig gleichen Grade in Anspruch nehmen. — Ganz besonders aber erfordert das moderne Epos, wenn es Ereignisse der nächsten Vergangenheit, die der Leser noch selbst erlebt haben kann, darstellt, eine ruhige, nicht allzu leidenschaftliche Handlung. Im Nibelungenliede kann es uns, wie den Griechen in ihrer Ilias, wohl zugemuthet werden, von blutigen Kämpfen, von glühender Liebe und glühendem Hasse, von gewaltiger Eifersucht und schrecklicher Rache zu lesen, weil wir da in eine uns völlig fern liegende Zeit, in das dämmernde Zwielicht der Sage, zu einem vergangenen, in der Zeiten Dunkel versunkenen Menschengeschlecht, in ein heroisches Zeitalter, wo alles gewaltiger und colossaler erscheint, hineingeführt werden; nicht so, wo ein Ereigniß der Gegenwart oder nächsten Vergangenheit, in dem wir uns selbst mit unsern modernen Anschauungen und gemilderten Sitten wiederfinden, erzählt wird. Es ist deshalb ein feiner Zug des Gedichtes, daß uns darin auch die Liebe Hermanns und Dorotheens, die ja den Mittelpunkt der ganzen Handlung bildet, als eine ruhigere, wenn auch durchaus nicht weniger tiefe Empfindung, und nicht als glühende Leidenschaft dargestellt wird. Es ist bei beiden Personen nicht die erste, immer leidenschaftlicher auftretende Liebe: Hermann hat schon einmal zu Minchen, der jüngsten Tochter des Kaufmanns, eine unzweifelhaft wärmere Zuneigung empfunden, die nur durch den herzlosen Spott des Mädchens rasch aus seinem Herzen verbannt wurde; Dorothea ist sogar schon einmal verlobt gewesen und der Befriedigung des Freiheitsenthusiasmus nur bei ihrem ersten Verlobten aufgeopfert worden. Und doch ist die Liebe zwischen Hermann und Dorothea die erste echte, volle, ihrem ganzen Wesen einzig entsprechende, aber eine durch die vorhergegangenen Erfahrungen nur mildere, ruhigere, besonnenere, die uns darum auch um nichts weniger interessirt.

Obwohl ferner in diesem Epos eine einfache, anspruchslose Handlung aus dem häuslichen Leben einer Familie in einem kleinen Landstädtchen erzählt wird, so erhebt sich das Gedicht doch durch großartige Lebensanschauung, durch Tiefe der Gedanken und ideellen Gehalt weit über den beschränkten Gesichtskreis des Idylls. In den kleinern Verhältnissen des dargestellten Familienkreises spiegeln sich immer die großen Bewegungen des Welttheaters deutlich erkennbar ab. Die französische Revolution bildet nicht allein überall den Hintergrund der Handlung, sondern greift auch gradezu vielfach in dieselbe ein. Diese Jungfrau, die, von einer Welle der aus Frankreich her die Welt überfluthenden Revolution erfaßt, an dies friedliche, durch gesetzliche Ordnung blühende deutsche Landstädtchen ausgeworfen wird, wo sie in den schützenden Mauern eines ehrbaren Bürgerhauses nach einer wildbewegten Vergangenheit, in den Armen eines liebenden Jünglings, in der sittlichen Gemeinschaft der Ehe und des Hauses endlich das Glück und den Frieden des Herzens und die volle Erfüllung ihrer weiblichen Bestimmung findet; und als Kehrseite dazu: jener Jüngling, der von dem Freiheitsschwindel der Revolution erfaßt, seine Heimath, seine Angehörigen, ja selbst die Verlobte verläßt und hernach in Paris, von den Wogen der Revolution verschlungen, elend zu Grunde geht, weisen sie uns nicht mit tiefsinniger Symbolik darauf hin, daß die sittlichen Mächte des Lebens doch endlich den Sieg erringen müssen über die in Auflösung begriffenen gesetz- und zügellosen Zustände eines entsittlichten Pöbels, daß die Wogen des französischen Revolutionsstrudels sich brechen müssen an dem ehrbaren, in Besonnenheit und Ordnungsliebe beharrenden deutschen Bürgersinn, daß die aus allen Fugen gegangene Weltordnung nur durch sittliche Regeneration des Familienlebens wieder eingerichtet werden könne?

Und wie sich aus der Haupthandlung des Gedichtes bei tieferem Eindringen in dasselbe eine solche symbolische Deutung mit Leichtigkeit ergiebt, so läßt sich auch aus den einzelnen Zügen desselben, obwohl alles, was in demselben erzählt und ausgesprochen wird, auch schon, wenn es in nur dem nächsten und einfachsten Sinne aufgefaßt wird, eine vollkommen befriedigende und anziehende Bedeutung hat, doch noch ein tieferer, symbolisch bedeutsamer Gedanke entnehmen; und grade darin liegt ein besonderer Reiz dieser Dichtung, daß der Dichter weit mehr darin gesagt hat, als unmittelbar in den Worten liegt, daß



er in so vielen vorbedeutenden Zügen das Nachfolgende angedeutet und den Gedanken und der Phantasie des Lesers gleichsam eine unendliche Aussicht eröffnet hat. So ist z. B. die Verlobung der Eltern auf der rauchenden Brandstätte des Dorfes ein Vorbild von der Verlobung des Sohnes auf den Trümmern einer, durch die Revolution zerstörten Weltordnung; so ist namentlich die reizende Brunnenscene, wo die Liebenden, nachdem sie einander hilfreich gedient, ihr Spiegelbild aus dem klaren Wasser des Brunnens einander freundlich zunickend zurückgestrahlt sehen, ein Vorbild dieses auf sittlicher Grundlage geschlossenen Ehebundes, wo ein Jedes dem Andern hilfreich dienend, das eigene Selbst in geläuterter Gestalt und höherer sittlicher Vollendung von dem Andern stets zurückerhalten wird; so ist insonderheit in der Natur, und ihren die Handlung begleitenden Erscheinungen eine symbolische Beziehung auf die Hauptmomente der Handlung: bei der schwülen Mittagshitze auf den beschwerlichen Zug der Auswanderer, bei der in Wolken glühend niedersinkenden Sonne auf die ahnungsvolle Erwartung der Liebenden, bei dem glänzenden Vollmond auf die selige Erfüllung ihrer Hoffnungen, bei dem heraufziehenden Gewitter der Nacht auf die letzte schwere Prüfungsstunde ihrer Liebe, jenes Mißverständniß, das ihr ganzes Verhältniß zu bedrohen scheint, zu erkennen. Und so lassen sich eine Menge kleiner Züge namhaft machen, die im vollsten Sinne bedeutsam genannt werden können und von denen wir beispielsweise noch die Bemerkung des Vaters gleich im Anfange des ersten Gesanges:

„Sehr gut nimmt das Kütschchen sich aus, das neue; bequemlich
Säßen Viere darin, und auf dem Bocke der Kutscher.
Diesmal fuhr er allein ꝛc."

wo in der Zahl „vier" und in dem Worte „diesmal" eine deutliche Anspielung auf die ersehnte und nächstens zu erwartende Schwiegertochter gegeben ist; ferner die Stelle am Ende des sechsten Gesanges, wo Hermann dem Prediger die Zügel übergiebt und derselbe mit geschickter, sicherer Hand die Rosse lenkt, wodurch unzweifelhaft seine sichere Gewandtheit in der Lenkung der Gemüther und in der weisen Behandlung auch der weltlichen Dinge angedeutet werden soll; ferner das ganze liebliche Wechselgespräch der Liebenden, namentlich auf dem Heimwege, wo Hermann seine Gefühle für die Geliebte, die er vorgeblich als Magd gedungen, nur in dunkeln Andeutungen aus-

sprechen kann; endlich eine Menge Aussprüche des Predigers, die immer ideale Aussichten in die Zukunft eröffnen, — anführen.

Typisch sind auch, bei aller individuellen Lebendigkeit, die in dem Epos auftretenden Personen, indem sie immer ganze Classen des deutschen Volkes aus dem ländlichen Kreise, in welchem sich das Gedicht bewegt, repräsentiren. Der Wirth zum goldenen Löwen gehört jener zahlreichen Classe reicher Landleute in Deutschland an, die zugleich ein städtisches Gewerbe treiben, wie sie in kleinen Landstädtchen so häufig angetroffen werden. Er hat seit jenem Brande vor zwanzig Jahren sich redlich abgemüht, nicht allein sein zerstörtes Haus wieder aufzubauen, sondern auch sein Besitzthum zu erweitern, sein ererbtes Vermögen zu vermehren. Dafür thut er sich nun, zumal nachdem der Sohn herangewachsen ist und sich mit solcher Thätigkeit und Umsicht des landwirthschaftlichen Theiles seines Gewerbes annimmt, bei vorgerücktem Alter in behaglicher Ruhe etwas zu Gute. Durch sein städtisches Gewerbe als Gastwirth mit der Außenwelt, namentlich mit Fremden, viel in Berührung gekommen, auch selbst in Geschäften manchmal auf Reisen gewesen, hat er sich einen gewissen Kosmopolitismus äußerlich angeeignet, im Grunde seines Herzens aber ist er ebenso conservativ wie Hermann. Dafür spricht schon der hohe Werth, den er auf den Besitz und auf die Erhaltung desselben in seiner Familie legt, dafür besonders seine Abneigung gegen das Eindringen der Franzosen und ihrer Revolutionstheorien, die er mit allen übrigen Personen des Epos theilt und in so schönen und würdigen Worten am Schluß des ersten Gesanges ausspricht. Aber dabei redet er doch dem Fortschritt das Wort, und will namentlich, weil er selbst das Mangelhafte seiner Bildung fühlt, daß der Sohn ihn an Wissen weit überflügele. Auch sucht er, was ihm an innerer Würde abgeht, um so eifriger durch Aufrechterhaltung seines äußerlichen Ansehens zu ersetzen. Er liebt auch den Schein, verlangt ein gutes Wort und wünscht von den Seinen äußere Zeichen der Liebe und Verehrung. Durch den Widerspruch seiner Collegen im Rathe der Stadt, den er oft siegreich bekämpft hat, ist eine gewisse herrische Rechthaberei ihm eigen geworden, die von der sanften, fügsamen Frau wohl noch genährt ist, und die er jetzt vorzugsweise an dem Sohne ausläßt. Namentlich nach Tisch, in erregter Weinlaune, erhitzt er sich leicht und wird aufbrausend und ungerecht



gegen seine Umgebung. Aber er ist im Ganzen ein ziemlich unschädlicher Polterer, der in seiner heftigen Art mancherlei redet, was er doch nicht vollbringt, und versagt, was er doch hernach zugiebt. Bei allem äußern Anschein hausherrlicher Autorität läßt er sich doch eigentlich von der klugen Frau, die ihn trefflich zu behandeln versteht, unvermerkt nach ihrem Willen lenken. Er ist dabei gutmüthig, wie seine Freigiebigkeit und sein theilnahmvolles Mitleid gegen die Ausgewanderten und seine innige Rührung bei Dorotheens Erzählung bezeugen, läßt sich, wenn er auch im augenblicklichen Unmuth rasch aufbraust, leicht wieder versöhnen, und haßt vor allen Dingen leidenschaftliche Scenen, Thränen der Weiber und jede gewaltsame Störung seiner Ruhe und Behaglichkeit. Es ist diese letztere Eigenschaft grade ein Familienzug des goetheschen Hauses, wie denn dem Dichter bei der Charakterzeichnung der beiden Alten vielfach seine eigenen Eltern vorgeschwebt zu haben scheinen.

Hermanns Mutter ist gleichsam das Ideal einer braven, thätigen, umsichtigen Hausfrau, dabei eine kluge Gattin, eine liebevolle, zärtliche Mutter. Die echt weibliche Eigenschaft des Vermittelns, Beschwichtigens, Versöhnens ist ihre Stärke, wie sie ein charakteristischer Zug bei des Dichters eigener Mutter war, von der er sogar den Namen (Lieschen) für die wackere Hausfrau in diesem Gedichte entlehnt hat. Thätig und sorgsam thut sie keinen Schritt vergebens, bemerkt mit scharfem Auge alles und legt überall sogleich selbst Hand an, wo sie etwas im Hause und in der Wirthschaft zu ordnen und zu bessern findet. Ihr weiches Herz, welches sie schon bei jenem Brande getrieben hatte, die rauchenden Trümmer ihres Hauses aufzusuchen, um nach den Hühnern zu sehen, die sie besonders liebte, empfindet ebenso tiefes Mitleid mit den armen Vertriebenen, deren Noth sie mit verständiger Umsicht abzuhelfen sucht, wie mit dem ungerecht gescholtenen Sohne, dem sie nach dem Verluste einer Tochter die ganze Zärtlichkeit ihres Mutterherzens zugewendet hat. Mit weiblichem Scharfblick findet sie sogleich den Grund zu dem Kummer des Sohnes heraus und weiß geschickt demselben das Geständniß seiner Liebe zu entlocken. Ein Meisterstück ihrer Klugheit ist namentlich jene Rede, mit der sie den Vater für die Wünsche des Sohnes zu gewinnen weiß. Obwohl auch ihr durch das Geständniß des Sohnes ein alter Herzenswunsch in Betreff ihrer künftigen Schwiegertochter zerstört

ist, so opfert sie denselben doch augenblicklich und ohne ein Wort darüber zu verlieren, dem Glücke des Sohnes auf, erkennt dessen Geliebte sogleich als Tochter an und ist die Erste, die bei Dorotheens Ankunft sie mit Zärtlichkeit an ihr liebevolles Herz drückt.

Wir kommen zu den beiden Hauptcharakteren des ganzen Gedichtes, den beiden Liebenden. Hermann scheint uns beim ersten Anblick sich nicht recht zum Helden einer Dichtung zu eignen, und in der That wäre er z. B. für ein Drama kein passender Heldencharakter; im Epos aber paßt er grade besonders zu einer solchen Rolle. Einmal ist er der Hauptträger der Idee des ganzen Gedichtes, wie sie oben angegeben ist; denn er vertritt hauptsächlich das conservative Element des deutschen Grundbesitzers, gegenüber den Umsturzideen französischer Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit; auch ist er der Hauptvertreter der nationalen Idee, wofür schon sein Name Hermann bedeutsam ist. Sodann tritt das, was ihm zum Helden zu fehlen scheint, jener Mangel fester, entschiedener Männlichkeit, doch nur im Anfange des Gedichtes, oder vielmehr in dem, was von seinem Wesen vor der beginnenden Handlung des Gedichtes berichtet wird, hervor; sein Charakter aber erfährt während des Gedichtes selbst eine deutlich erkennbare, wohlthätige Umbildung. Zwar ist er schon von Hause aus mit den edelsten Anlagen ausgestattet, aber da es ihm bisher an Gelegenheit und Spielraum gefehlt, seine Kräfte zu bethätigen, ruhen dieselben noch gleichsam wie in der Knospe verschlossen, bis sie der warme Sonnenstrahl der Liebe zur schönen Entfaltung, zur erfreulichen Blüthe bringt. Tüchtig und gediegen in Charakter und Gesinnung begehrt er nichts, als was seinem Wesen gemäß ist, hält aber dann auch mit zäher Beharrlichkeit an dem fest, was er einmal erwählt hat. Ein Hauptzug seines Charakters ist seine unerschütterliche Pietät gegen seine Eltern, die er schon als Kind in der Schule gegen seine Cameraden bethätigt hat; darum erträgt er auch die ungerechten Vorwürfe des Vaters schweigend und rücksichtsvoll; aber von seinem, einmal als richtig erkannten Vorsatze läßt er sich auch durch sie nicht abbringen. Er ist noch sehr jung, erst 19 Jahr alt; daraus erklärt sich, wie einerseits seine Abhängigkeit vom Vater, welchem ernstlich gegenüberzutreten er bisher noch keine dringende Ursache gehabt hat, so auch zum Theil schon jene Unbeholfenheit in seinem äußern Gebaren; um so mehr aber



müssen wir bei dieser Jugend an ihm seine umsichtige Thätigkeit, die den Vater selbst veranlaßt hat, ihm die ganze Bewirthschaftung seines Besitzthums anzuvertrauen, sowie die feste Entschiedenheit seines Willens achten. Eine durchaus innerliche Natur, noch dazu vom Vater beständig gemeistert und getadelt, schafft er sich bei seiner beschaulichen Thätigkeit eine eigene innere Welt, ist schwer von Entschluß und nach außen langsam und schüchtern,

„Wenig findet er Lust, sich unter den Leuten zu zeigen;
Ja, er vermeidet sogar der jungen Mädchen Gesellschaft
Und den fröhlichen Tanz, den alle Jugend begehret.“

Nur einmal hat er sich, theils durch die Wünsche der Eltern, theils wohl auch durch seine eigene wärmere Theilnahme und Zuneigung veranlaßt, entschlossen, seinem eigentlichen Wesen untreu zu werden, die Gesellschaft der Töchter des reichen Kaufmannes aufzusuchen und ihre Gunst sogar durch Mitmachung der von ihm selbst verachteten Mode und Art der glatten Ladenbübchen zu gewinnen; aber dieser Versuch ist ihm schlecht bekommen, und durch den herzlosen Spott, den er im Hause des Kaufmannes erfahren, ist er nur noch scheuer und verschlossener der Außenwelt gegenüber geworden. Diese schüchterne Blödigkeit des Jünglings, diese Scheu, aus sich herauszutreten und namentlich seine Gefühle auszusprechen, sind dabei, ebenso wie seine Schwerfälligkeit im Entschluß und dann seine zähe Beharrlichkeit im Festhalten des Beschlossenen, echt deutsche Charakterzüge. So kann er sich denn auch nicht entschließen, Dorotheen seine Liebe zu gestehen, obwohl die Gelegenheit bei dem Zusammentreffen mit ihr am Brunnen und hernach auf dem Heimwege günstig genug erscheint; überdies hat er den Ring an ihrem Finger bemerkt, und grade die hohe Meinung von ihrem, und die bescheidene von seinem eigenen Werthe fesseln seine Zunge. Aber auch diese Blödigkeit und Zurückhaltung hat ihre Grenze. Nachdem Dorothea, durch die Umstände gedrängt, ihre Neigung zu ihm eingestanden, da findet auch seine, sonst so schwere und blöde Zunge Worte; und wie er, durch das neue Gefühl wahrer und tiefer Liebe erregt, vorher mit beredten Worten, zum Erstaunen selbst des Vaters, das erste Zusammentreffen mit ihr geschildert; wie er den egoistischen Anschauungen des Nachbars Apotheker gegenüber die Pflicht des Mannes, grade in solchen Zeiten äußerer Noth dem schwächern Weibe eine Stütze zu bieten, hervor=

gehoben, wie er der Mutter sein Herz geöffnet und seinen festen Entschluß, Dorotheen zu besitzen, oder Heimath und häuslichen Herd zu verlassen, ausgesprochen; wie er gegen den Vater diesen Entschluß zwar in gehaltener und maßvoller, aber ebenso kräftiger und entschiedener Weise aufrecht erhalten: so findet er nun auch zuletzt das passende, herzliche Wort, um Dorothea seine volle, tiefe Liebe zu erklären und das letzte Mißverständniß glücklich zu lösen; und so erfüllt sich bei ihm das Wort des Predigers: „Wahre Neigung vollendet sogleich zum Manne den Jüngling"; denn in der That hat die Liebe diesen blöden, schüchternen, schweigsamen, träumerischen, fast etwas verzärtelten, neunzehnjährigen Jüngling, der ohne der Mutter Wissen sich bisher kaum vom Hause zu entfernen gewagt hatte, auf die natürlichste Weise zu einem willensstarken, thatkräftigen, ein hohes Ziel sicher erstrebenden und mit Besonnenheit und Umsicht die richtigsten Mittel zur Durchführung seiner Pläne ergreifenden Manne umgeschaffen. Zwar großartige, äußere Thaten führt er in dem Gedichte nicht aus; denn dazu fehlte nach dem beschränkten Umfange der Handlung in diesem Epos jede Gelegenheit. Aber schon das Durchsetzen seiner Neigung trotz aller Hindernisse, alles Widerspruches ist gewissermaßen eine heroische That, und wer das in seinen Jahren und nach seiner ganzen Charakteranlage thun konnte, von dem sind wir zu erwarten berechtigt, daß er auch, wenn die Verhältnisse es nothwendig machen sollten, die höchsten Pflichten des Mannes, Bürgers und Patrioten, wie er sie mit so schwungvoller Begeisterung am Schluß des Gedichtes ausspricht, erfüllen, sich zu wahrhaft heroischen Thaten erheben und selbst mit dem Schwert in der Hand, wenn die Zeit es gebietet, Haus und Herd vertheidigen und den dieselben bedrohenden Feind abwehren werde.

Und für diesen Mann ist in Dorothea die passendste Lebensgefährtin gefunden. Auch ihr Charakter ist während der Handlung des Gedichtes in heilsamer Umbildung begriffen, und wie sich der Hermanns aus einer beinahe weiblichen Anlage zu männlichem Heroismus entwickelt, so der Dorotheens aus einer, durch die eigenthümlichen Verhältnisse ihrer Jugend bedingten Mannweiblichkeit zu der edelsten Blüthe zarter Jungfräulichkeit. Auch Dorothea ist schon von Haus aus mit den edelsten Anlagen des Weibes, wie Hermann mit denen des Mannes, ausgestattet. Aber wie dieselben bei diesem



durch die herrische Erziehung des Vaters, die Verzärtelung der Mutter gleichsam zurückgehalten und latent geblieben waren, so waren bei Dorotheen die Keime zarter Weiblichkeit durch die Verhältnisse, unter denen sie aufgewachsen und zur Jungfrau herangeblüht war, zeitweilig unterdrückt worden. Zwar finden wir sie gleich am Anfange des Gedichtes in der Ausübung der zartesten Pflichten des Weibes, der Krankenpflege, des Kinderwartens, und mit hilfreichen Dienstleistungen aller Art beschäftigt, die um so verdienstlicher sind, als sie nicht theuern Angehörigen, sondern ganz fremden Leuten, erwiesen werden; und wir erfahren, daß sie schon ihren alten Verwandten, in dessen Hause sie erwachsen ist, mit der höchsten Treue und Hingebung bis an den Tod gepflegt habe. Aber sie hat ihre Eltern frühzeitig verloren, ist eine verlassene Braut; das hat ihrem Charakter größere Selbstständigkeit verliehen. Daher ihr sicheres Auftreten gleich bei ihrem ersten Zusammentreffen mit Hermann, wo sie als Wagenlenkerin mit starken Schritten neben den sicher geleiteten Zugthieren einherwandelt; daher ihre dreiste Anrede an den ihr ganz fremden Mann; daher ihre selbstständige Entscheidung, als Hermann sie zur Magd dingt, und ihr rascher Entschluß, die Gemeinde, in der sie bisher gelebt, zu verlassen und dem fremden Manne, in ein ihr unbekanntes Haus, in ein ihr ganz neues Verhältniß zu folgen; daher ihre freimüthigen Fragen über diese ihre neue Stellung zu seinen Eltern und zu ihm selbst, als Hermann sie in sein Vaterhaus führt; daher ihre Empfindlichkeit bei dem Scherz des Vaters; daher endlich das offene Geständniß ihrer Liebe für den Jüngling, noch bevor dieser ihr seine Neigung offen erklärt hat. Obgleich alles dies durch die ungewöhnlichen Verhältnisse, unter denen sie handelt, genügend motivirt ist, so können wir doch nicht leugnen, daß darin etwas liegt, was sich mit unsern Begriffen von zarter Weiblichkeit nicht recht vereinigen läßt. Noch viel mehr aber ist dies der Fall mit jener heroischen That, die aus ihrer Vergangenheit berichtet wird, wo sie mit dem Säbel in der Hand ihre eigene und der ihr anvertrauten Mädchen Unschuld gegen die wilden Begierden der französischen Krieger vertheidigt hatte. Diese That, obwohl gleichfalls durch die Umstände hervorgerufen und als ein Act verzweiflungsvoller Nothwehr dargestellt, behält doch einfürallemal für unser Gefühl etwas Grelles, Unweibliches, Amazonenhaftes, und soll auch nach des Dichters Absicht

diesen Eindruck machen; denn er will eben zeigen, wie durch die eindringenden Gräuel der französischen Revolution nicht allein alle wilden Begierden und unedeln Leidenschaften der Menschen entfesselt, sondern überhaupt alle natürlichen Verhältnisse verschoben und verkehrt wurden, und selbst ein edles weibliches Wesen ihren natürlichen Schwerpunct verlieren konnte. Aber eben darum führt der Dichter dieses Weib, um jenen Widerspruch in ihrem Wesen auszugleichen, um sie zu ihrer natürlichen Bestimmung wieder zurückzuführen, in dem Gedicht selbst durch das Läuterungsfeuer der Trübsal und Prüfung. Darum muß ihr allzu hohes Selbstgefühl durch die Zumuthung, in das Verhältniß einer Dienstmagd zu treten, gedämpft, darum ihre Hoffnung, einen treuen Geliebten in Hermann zu gewinnen, zuerst getäuscht, darum ihre Empfindlichkeit über den Scherz des Vaters gründlich curirt werden. Aus diesem Gesichtspuncte gewinnt auch das Verfahren des Geistlichen am Schluß des Gedichtes, der, statt das Mißverständniß nach Hermanns Wunsche sogleich durch ein freundlich aufklärendes Wort zu heben, es noch mehr verwirrt, ein Verfahren, das wir sonst als eine unnütze Quälerei des Mädchens, als ein schadenfrohes Sichweiden an ihrer Verlegenheit betrachten müßten, und mit dem sonstigen, milden und edeln Wesen des Predigers gar nicht in Einklang bringen könnten, erst seine Rechtfertigung. Ihm, dem feinen Menschenkenner, konnte es nicht verborgen geblieben sein, daß in Dorothea noch ein Rest der Selbstsucht und des Hochmuthes zurückgeblieben war, der durch diese demüthigende Prüfung hinweggeschafft werden mußte, damit sie in der That für Hermann eine Dorothea (d. h. „Gottesgabe"), werden könne*), und zugleich giebt er dadurch sowohl Dorothea Veranlassung, aus freiwilliger Liebe zu den Eltern sprechen zu können:

„Wozu die Magd sich verpflichtet,
Treu, zu liebendem Dienst, den soll die Tochter euch leisten";

als auch Hermann, dem Mädchen seiner Wahl seine Liebe mit herzlichen Worten zu bekennen, und so die Verwirrung, die er durch eigene Zaghaftigkeit angerichtet, mit männlicher Entschiedenheit selbst

*) Rosenkranz nennt sie schön: „eine durch den Strom der Revolution ans Ufer geworfene Perle"; Humboldt sagt: „sie erscheint wie der Göttinnen eine, die vom Olymp herabstiegen, um die Sterblichen zu beglücken".



zu lösen, und fügt so den Schlußstein hinein in die Vollendung dieser beiden Charaktere, wie sie zu gegenseitiger Ergänzung und dauernder Beglückung beider im abzuschließenden Ehebunde nothwendig erscheint.

Von den beiden Hausfreunden ist der Pfarrer eine ganz besonders edle, würdige Erscheinung. Wohl bekannt mit dem menschlichen Herzen wie mit der heiligen Schrift und den besten weltlichen Schriften, weiß er mit mildem, unparteiischem Urtheil stets die gute Seite an den Dingen wie an den Menschen aufzufinden und zu ihrem Recht zu bringen. Er ist gleich weit entfernt von blindem Zelotismus, wie von frivoler Freigeisterei. Das Dogmatische tritt sowohl im Charakter der Zeit, in welche die Handlung fällt, als auch im Charakter des Epos, durchaus zurück, wie es denn z. B. unmöglich wäre, aus dem Gedichte auch nur mit Sicherheit die Frage zu beantworten, ob der Pfarrer und die übrigen handelnden Personen katholischer oder evangelischer Confession seien, wovon nach dem Schauplatz der Handlung in den Rheinlanden sowohl das Eine als das Andere gleich möglich wäre. Noch in jugendlichem Alter stehend („ein Jüngling näher dem Manne"), und wie es im fünften Gesange (V. 73 u. 74) angedeutet ist, nicht ohne eigene schmerzliche Herzenserfahrungen, versteht er nächst der Mutter Hermann in seinen Gefühlen am besten und trägt durch den milden, aber unwiderstehlichen Einfluß, den er auf den Vater ausübt, am meisten dazu bei, diesen zur Nachgiebigkeit gegen die Wünsche des Sohnes zu bewegen. Ueber sein Verfahren mit Dorothea haben wir oben bereits gesprochen. Seiner Gewissenhaftigkeit, mit der er das dauernde Glück Hermanns, bei der Prüfung seiner Geliebten, überall im Auge behält, völlig entsprechend ist es auch, daß, als er bei ihrer Verlobung mit Hermann den ersten Ring an ihrem Finger bemerkt, er sie nöthigt, obwohl er schon von dem Richter erfahren, daß sie bereits einmal verlobt gewesen, sich selbst über ihr Verhältniß zu ihrem ersten Bräutigam auszusprechen, um aus ihrem eigenen Munde die gegenwärtige Stellung ihres Herzens zu jenem ersten Verlobten zu erfahren.

Den Gegensatz zu ihm bildet der Apotheker. Wie der Pfarrer mehr mit der Mutter, so hat der Apotheker mehr mit dem Vater eine gewisse Geistesverwandtschaft. Er bildet den Typus des echten deutschen Philisters und ist vom Dichter wohl hauptsächlich

dazu eingeführt, um gegenüber dem Segen des Ehestandes und der sittlich veredelnden Macht des Familienlebens, die Gefahren der Ehelosigkeit und des verknöchernden Hagestolzenthums dem Leser in einem schlagenden Beispiel vor die Seele zu führen. Selbstsüchtig und engherzig, geschwätzig und der eigenen Weisheit blindlings vertrauend, geneigt, sich in alle Angelegenheiten unberufen einzumischen, furchtsam und zudringlich, aber dabei doch gutmüthig und dienstfertig, bringt er ein durch die Abwechselung sehr wohlthuendes humoristisches Element in das Gedicht. Zugleich bildet er in seiner allzupractischen, jedes idealen Schwunges baaren Richtung nicht allein einen wirksamen Contrast zu dem Pfarrer und Hermann, sondern auch durch seinen beschränkten Conservatismus zu dem, jeden vernünftigen Fortschritt liebenden Vater, und greift doch dabei fördernd und helfend auch vielfach in die Handlung des Gedichtes ein.

Unter den Nebenpersonen des Gedichtes, die sich sämmtlich, so klein auch ihre Rolle ist, durch alles, was sie thun und sagen, als lebendige, der Natur und einer realen Wirklichkeit entnommene Gestalten, unserer Phantasie deutlich einprägen, verdient noch besonders der Schulze oder, wie Goethe ihn mit ausgesprochener Anspielung auf seine Urbilder im alten Testamente nennt, der Richter der vertriebenen Gemeinde, hervorgehoben zu werden. Er ist das ordnende Princip in dem Chaos des Auswanderungsgedränges und repräsentirt im Kleinen die Macht der Gesetzlichkeit und weisen Ordnung gegenüber den Mächten der Selbstsucht und Verwirrung in der aus ihren Fugen gerathenen Gemeinde, wie im Großen durch das ganze Gedicht der geordnete Bürgersinn der Deutschen gegenüber der durch eben diesen Richter so treffend und wahr geschilderten Zuchtlosigkeit und Auflösung der französischen Revolution.

Um endlich noch die Form des Gedichtes, die in so vollendeter Weise dem Inhalt entspricht, hier ganz in der Kürze zu berücksichtigen, so bemerken wir zunächst, daß erst durch dieses Gedicht das fremdartige Versmaß des Hexameters das wirkliche Bürgerrecht in der deutschen epischen Poesie, welches ihm Klopstock und Voß zu verleihen noch vergeblich gestrebt hatten, erlangt hat. Der Hexameter Goethes unterscheidet sich wesentlich und zu entschiedenem Vortheil von dem seiner Vorgänger dadurch, daß Goethe, ohne Berücksichtigung der von Voß dem Griechischen entlehnten und dem Genius der



deutschen Sprache oft widersprechenden metrischen Regeln, sich bloß von seinem gebildeten Ohr, das der deutschen Accentuirung überall mehr Rechnung trug, hat leiten lassen. Die Sprache ist, dem behandelten Stoffe ganz angemessen, von einer fast übertriebenen Einfachheit und Schlichtheit, so daß z. B. in dem ganzen Gedicht nur ein einziges ausgeführtes Gleichniß (zu Anfange des siebenten Gesanges) vorkommt, dabei aber um so herzlicher und eindringlicher, wie der Dichter denn auch zur Erhöhung dieser Wirkung die ihm sonst zu Gebote stehenden Kunstmittel der Alliteration, der Wiederholung und der künstlichen Wortstellung hin und wieder nicht verschmäht hat (vergl. IV, 194; VI, 316 u. 317; I, 40. 41. 43. 109; II, 25 u. 103 rc.). Eine schöne Onomatopöie findet sich am Schlusse des ersten Gesanges. — Die Lebendigkeit der Darstellung wird in hohem Grade erhöht dadurch, daß der Dichter überall, wo es thunlich ist, die dialogische Form statt der Erzählung wählt, wodurch die Handlung fast mit dramatischer Anschaulichkeit weiterschreitet. — Einzelne Züge, wie z. B. die Anrufung der Musen am Anfange des letzten Gesanges, die Apostrophe (VI, 299 und VII, 173), die buchstäbliche Wiederholung der Beschreibung Dorotheens (V, 169 ff. und VI, 173 ff.) erinnern an die Schule der Alten. Sie sind für die Schönheit des Gedichtes gleichgiltig, stören jedoch wenigstens nirgend die Volksmäßigkeit desselben. Wesentlicher jedoch für dieselbe ist der ebenfalls an den Alten erlernte und durch die eigene Beschäftigung mit der Malerei und durch das Anschauen der antiken Kunstwerke in Italien geübte Sinn des Dichters für plastische Anschaulichkeit in der Schilderung, wovon wir einzelne Beispiele schon in dem Vorhergehenden angeführt haben.

Das ganze Gedicht zerfällt in neun Gesänge, und dieses rein zufällige Zusammentreffen mit der Zahl der Musen scheint den Dichter veranlaßt zu haben, jedem Gesange neben der deutschen, den Inhalt deutlich bezeichnenden Ueberschrift, noch den Namen einer Muse voranzustellen. Indeß ist auch hier jedesmal eine Beziehung des Namens auf den Inhalt des Gesanges nachweisbar. So steht der Name Kalliope „die Schönstimmige“, speciell die Muse des epischen Gesanges, füglich an der Spitze des ganzen Gedichtes, als Ueberschrift zu dem ersten Gesange. Ebenso ist Terpsichore, d. h. „die sich am Tanz Erfreuende“, allgemeiner: die Göttin der Freude

und ihrer Aeußerungen, die passendste Ueberschrift des zweiten Gesanges, in dem der Dichter den glücklichsten aller Momente schildert, wo ein liebesuchendes Herz den ihm entsprechenden Gegenstand findet. Desgleichen deutet an der Spitze des dritten Gesanges der Name Thalia, der Muse des Lustspiels, darauf hin, daß wir auf einen Schauplatz der Komödie, in das innere Getriebe eines halb ländlichen, halb städtischen, von der eindringenden Weltbildung bewegten Kleinlebens mit seinen Conflicten in Gemeinde und Familie, geführt werden. Den vierten Gesang beherrscht Euterpe „die Erfreuende", die Muse des lyrischen Gesanges, weil in diesem Gesange Hermann seine, zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwankende Liebesleidenschaft (das gewöhnliche Thema des lyrischen Gesanges), der Mutter ausspricht; den fünften Polyhymnia „die Hymnenreiche", die Muse des Hymnengesanges, weil hier der Inhalt auf das erhabene Walten Gottes in den Weltschicksalen, wie es die Alten in ihren Hymnen besangen, deutlich hinweist. Die Ueberschriften der vier letzten Gesänge: Klio, die Muse der Geschichte, Erato, die der erotischen Poesie, Melpomene, die der Tragödie, und Urania, die Muse der Sternkunde, die eine Aussicht in eine reine, wolkenlose Zukunft eröffnet, bedürfen in ihrer Beziehung auf die betreffenden Abschnitte des Gedichtes keiner weitern Erklärung.

---

## IX. Die natürliche Tochter.

Im Jahre 1801 begann Goethe eine große dramatische Trilogie, welche nach seiner eigenen Aeußerung „ein großes Bild der französischen Revolution geben und den Inbegriff dessen ausmachen sollte, was er über jenen großen Abschnitt der Geschichte seit Jahren gedacht und empfunden hatte". Es ist aber nur das erste der drei Stücke vollendet worden, welches unter dem Titel „Die natürliche Tochter" im April 1803 in Weimar zum ersten Mal aufgeführt wurde und noch in demselben Jahre als Taschenbuch auf das Jahr 1804 im Druck erschien. Den Stoff zu diesem Stücke hatte Goethe aus den, ihm von Schiller im November 1799 mitgetheilten romanartigen Mémoiren einer natürlichen Tochter des Prinzen von Conti entnommen, die von Ludwig XV. auf Bitten des Vaters legitimirt werden sollte, aber kurz vorher durch allerhand Intriguen zu einer Mésalliance gezwungen worden war. — Goethe war im Anfange des Jahres 1801 von einer lebensgefährlichen Krankheit befallen und während derselben oftmals von der Sorge, was im Fall seines Todes aus seinem eigenen, ebenfalls illegitimen Sohne werden sollte, schmerzlich bewegt worden; und es scheint, daß ihn dieser Umstand unmittelbar nach seiner Genesung grade zu jenem Stoff hingeleitet habe. — Auch an diesem Stücke läßt sich schlagend, nur auf negative Weise, die Wichtigkeit des schillerschen Einflusses auf Goethe nachweisen. Goethe that nämlich mit diesem Stücke sehr geheim, verrieth Niemandem etwas von seinem Plane, selbst Schiller nicht, und arbeitete

in tiefster Abgeschiedenheit daran, um den Freund und das Publikum damit zu überraschen. Es ist dies die einzige Dichtung Goethes aus jener Zeit, auf die Schiller, mit Ausnahme der rein äußerlichen Mittheilung der Quelle, durchaus keinen Einfluß ausgeübt hat; und dieser Umstand hat dem Werke unzweifelhaft nicht zum Vortheil gereicht.

Obwohl einzelne Verehrer Goethes, namentlich Rosenkranz, sich auch über dieses Drama mit großer Begeisterung ausgesprochen haben, obgleich selbst Schiller, nachdem er es kennen gelernt, in einem Briefe an Wilhelm von Humboldt „die hohe Symbolik, mit der Goethe den Stoff behandelt hat, so daß alles Stoffartige vertilgt, und alles nur Glied eines idealen Ganzen ist", bewundert hat, so wird man doch durch dies Stück, trotz aller Anerkennung der classischen Vollendung seiner Form, nicht leicht erwärmt werden können und vielmehr dem Urtheil Aug. Wilh. von Schlegels beistimmen müssen, der es „marmorglatt und marmorkalt" genannt hat. Grade jene von Schiller gerühmte hohe Symbolik, die Entkleidung des Stückes von allem Stoffartigen und die gleichsam typische Behandlung, nach welcher jede deutliche Bezeichnung bestimmter Zeiten, Localitäten und Persönlichkeiten vermieden ist, die Personen nur mit den allgemeinen Namen: König, Herzog, Graf, Hofmeisterin, Secretair, Gerichtsrath &c. bezeichnet werden; ein bestimmter Schauplatz nicht angegeben ist und von einer den Staat bedrohenden, großartigen politischen und socialen Umwälzung zwar die Rede ist, dieselbe aber nirgend ausdrücklich als die französische Revolution bezeichnet wird, beraubt die auftretenden Personen alles individuellen Lebens und die Handlung aller lebendigen Wirkung. Selbst bei der Heldin des Stückes ist der Name Eugenie, d. h. „die Edelgeborene", bloß eine symbolische Bezeichnung ihres Wesens; denn das Selbstgefühl auf ihre fürstliche Abstammung bildet den Grundzug ihres Charakters, Glanz und Macht ist das Ziel ihres Strebens.

Eugenie ist die uneheliche Tochter des Herzogs, also, da der Herzog ein Oheim des Königs, ebenfalls aus königlichem Blute, und einer ebenso hohen, dem Könige gleichfalls nah verwandten, fürstlichen Frau. Sie ist, da die Mutter die Tochter vollständig verleugnet hat, von dem sie zärtlich liebenden Vater der Obhut der Oberhofmeisterin anvertraut und von derselben aufs sorgfältigste erzogen



worden, und soll nun, nach dem Tode der Mutter, die bei ihren Lebzeiten dem Herzoge den Mund geschlossen hatte, auf Bitten des Vaters feierlich und vor dem ganzen Hofe anerkannt und in den Besitz aller ihrer fürstlichen Rechte eingesetzt werden. Aber der Herzog hat auch einen rechtmäßigen Sohn, der, mit dem Vater seines wüsten Lebenswandels wegen zerfallen und, wie es scheint, auch seiner politischen Richtung nach von ihm getrennt, um sich sein väterliches Erbtheil nicht schmälern zu lassen, die Legitimirung seiner Schwester zu hintertreiben sucht. Durch den Secretair des Herzogs und die mit diesem einverstandene Oberhofmeisterin gelingt es diesem, Eugenie noch vor dem zu ihrer Legitimirung angesetzten Tage, dem Geburtstage des Königs, entführen zu lassen. Dem Vater wird ihr Tod vorgespiegelt, sie selbst aber soll „nach den Inseln" in die Verbannung geführt werden, in deren tödtlichem Klima sie einem unvermeidlichen baldigen Tode entgegengeht. Da fällt der Oberhofmeisterin ein Rettungsmittel für ihren, immerhin doch geliebten Zögling ein: sie soll einem bürgerlichen, sonst unbescholtenen Gerichtsrath, der, durch ihre Schönheit gerührt, sich auch dazu willig finden läßt, vermählt werden und dadurch freiwillig auf alle ihre fürstlichen Rechte verzichten. Nach hartem Kampfe entschließt sich Eugenie, um so in der Heimath, in der Nähe ihres Vaters und des Königs bei den heraufsteigenden Stürmen einer großartigen Staatsumwälzung bleiben zu können, zu diesem Schritt, unter der Bedingung, in einem bloß schwesterlichen Verhältnisse zu ihrem Gemahle und getrennt von ihm in ländlicher Abgeschiedenheit leben zu dürfen.

Die gänzlich faulen politischen, sittlichen und gesellschaftlichen Zustände des Reiches, in dem sich die Handlung bewegt, Zustände, denen Eugenie eben zum Opfer fällt, treten aus der ganzen Darstellung deutlich genug hervor. Ein von Parteikämpfen zerrissenes Staatswesen, ein gutmüthiger, aber schwacher König, der, nachdem er einem Vater die Anerkennung seiner Tochter feierlich versprochen, sich doch einen Handbefehl abschwindeln läßt, durch den er eben diese Tochter einem sichern Verderben preisgiebt; Hader und Zerwürfniß unter den Personen in der nächsten Umgebung des Königs, seinen eigenen Verwandten; ein, durch Habsucht und Ehrgeiz oder durch servile Augendienerei demoralisirtes Beamtenthum, ein rechtloser, durch harten Druck stumpf gewordener Pöbel; eine in allen Ständen ein=

gerissene Sittencorruption; ein Sohn, der sich offen gegen den Vater auflehnt und seine Schwester aus dem Wege räumen lassen will; ein Vater, der mit einer Frau aus den höchsten Kreisen der Gesellschaft in einem ehebrecherischen Verhältniß gelebt hat; eine Mutter, die ihre leibliche Tochter hartnäckig und herzlos verleugnet; eine Erzieherin, die das in sie gesetzte Vertrauen und die zärtliche Liebe ihres Zöglings jahrelang täuscht und aus schwachmüthiger Neigung zu einem längst entlarvten Schurken sich zum Werkzeuge des Verderbens gegen ihren Pflegling gebrauchen läßt; ein Beamter aus dem Mittelstande, der durch Schönheit und äußern Glanz geblendet, sich zu einer Ehe versteht, ohne die Rechte des Ehemannes; und das alles von äußerm Glanz und Schein widerwärtig und dabei doch höchst unvollkommen maskirt: scheinbare Unterwürfigkeit der Unterthanen gegen ihren Fürsten, scheinbare Gesetzlichkeit bei den Beamten, scheinbare Wohlhabenheit bei dem Volke, scheinbare Ehrbarkeit in den Familien.

Eugenie ist freilich auch wieder ein Bild schöner Weiblichkeit; doch fehlt es ihr, wie allen Gestalten des Stückes, an individuellem Leben und plastischer Anschaulichkeit. Bei allen edeln Eigenschaften ihres Charakters, ihrer zärtlichen Liebe zum Vater, ihrer arglosen Zuneigung zu ihrer Erzieherin, ihrem reinen Vertrauen zu den Menschen, ihrem feinen Tact, ihrer hohen Bildung, ihrem wohlwollenden Herzen, ist sie doch nicht frei geblieben von einer gewissen Veräußerlichung ihres Wesens, von der Eitelkeit der großen Welt, von unweiblicher Unnatur. Ein Weib, das amazonenhaft auf der Jagd den wildesten Renner tummelt, und von Klippen und Bergeshöhen in Schluchten und Abgründe hinabrast; ein Weib vollends, das, nachdem es eben aus einer jähen Todesgefahr gerettet ist und dann das Ziel ihrer höchsten Wünsche in der verheißenen Anerkennung ihrer Geburt erreicht hat, und deren erster Gedanke sodann kein anderer ist, als: in welchem Schmuck sie an ihrem Ehrentage vor dem Hofe erscheinen werde, ja deren höchstes Ziel überhaupt Glanz, Rangeshohheit, äußere Machtstellung ist, wird wohl kaum auf unsere ungetheilte Sympathie rechnen können, wenn sie auch durch die allgemeine ungesunde Atmosphäre, in der sie athmet, entschuldigt werden mag und uns hernach mit ihrem Herzen versöhnt, das sie antreibt, doch all jenen äußern Glanz für höhere ideale Güter aufzuopfern, wobei indeß auch die natürliche, echt menschlich wahr geschilderte, aber



zu ihrer sonstigen heroischen Natur nicht recht passende Liebe zum Leben mit in Anschlag kommt. Ferner ist auch die tragische Wendung ihres Geschickes durchaus nicht genügend durch jenes geringfügige Vergehen — die Verletzung des väterlichen Gebotes beim Oeffnen des Schrankes, in welchem der kostbare, zu ihrem Ehrentage bestimmte Schmuck verschlossen ist — motivirt.

Auch die übrigen Hauptpersonen haben alle einen mehr oder minder problematischen Charakter, eine gewisse unreine Beimischung, die zwar durch die Verhältnisse bedingt ist, aber doch kein rechtes Wohlgefallen an ihrer Erscheinung aufkommen läßt. Selbst der Herzog, der noch am meisten unsere Theilnahme gewinnt, erscheint uns doch auch in seiner zweifelhaften Treue gegen seinen König in einem zweideutigen Lichte. Uebrigens läßt sich ein entschiedenes Urtheil über die Charaktere dieses Stückes kaum fällen, da dasselbe, obgleich gewissermaßen für sich einen tragischen Abschluß findend, doch nur als Eingangsstück, gleichsam als, freilich etwas breit angelegte, Exposition zu dem dramatischen Ganzen betrachtet werden muß, dessen Fortsetzung durch zwei fernere Stücke nie zu Stande gekommen ist. Zu diesen letztern hat sich nur ein kurzes, lückenhaftes Schema erhalten, welches auf die Behandlung des ganzen großartigen Stoffes keinen sichern Schluß gestattet, ja nicht einmal die spätern Schicksale Eugeniens ahnen läßt.

Die typische Behandlungsart des Stückes zeigt sich aber nicht allein in den Charakteren, sondern auch in der Handlung. Insbesondere hat Eugeniens jäher Sturz mit dem Pferde gleich im Anfange des Stückes, wo sie scheinbar todt auf die Bühne gebracht wird, dann aber zu einem neuen Leben erwacht, diese typische Bedeutung. Denn wie der Vater diese Erinnerung, die Tochter todt in seinen Armen gehalten zu haben, aus seiner Phantasie nicht wieder loswerden kann, so wird für ihn diese Vision zur Wirklichkeit, als er von dem Tode seines Kindes, der durch einen ganz ähnlichen Unfall herbeigeführt sein soll, erfährt. Und für Eugenie selbst ist dieses Ereigniß ein Vorbild ihres nachmaligen Sturzes aus der Höhe ihrer glänzenden Hoffnungen auf Macht und hohe Stellung, in den Abgrund dunkler Niedrigkeit, durch den sie gleichsam einen moralischen Tod erleidet. Doch wie sie dort aus dem Scheintode zu neuem Leben erweckt ward, so hat sie unzweifelhaft nach dem Plane

des Dichters auch aus der einstweiligen Erniedrigung, in welcher er sie am Ende des Stückes verläßt, zu einem neuen, ihrer hohen fürstlichen Geburt angemessenen Leben durch die weitere Entwickelung der Handlung auferweckt werden sollen. Ja im weitern Sinne kann jener Sturz sogar vorbildlich auf das politische Ereigniß der französischen Revolution selbst gedeutet werden, wo ja auch das Staatsroß sammt seinem Reiter in den Abgrund stürzte, sich aber doch endlich auch, nach einer Zeit chaotischer Verwirrung und Auflösung, ein neues politisches Leben entwickelte.

In der dramatischen Behandlung des Stoffes hat die natürliche Tochter große Aehnlichkeit mit der Iphigenie und dem Tasso. Auch hier ist die Handlung im Ganzen höchst einfach, die Verwickelung bei einer nur geringen Anzahl von Personen leicht zu übersehen. Im Dialog kommen ebenfalls, wie in den genannten Stücken, jene Partien vor, die aus kurzen, sentenzenartigen, epigrammatischen Reden und Gegenreden bestehen, nur daß sie hier allzu häufig und weniger durch den Stoff und die Eigenthümlichkeit der Handlung geboten sich wiederholen, so daß die Darstellung dadurch an manchen Stellen den Charakter des Willkürlichen und Manierirten erhält. Diction und Vers sind auch hier von wunderbarer Vollendung und verleihen selbst den mitunter alltäglichen und prosaischen Gedanken einen edlern, idealen Schimmer.

Wenn wir nun in der Kürze unser Urtheil über das vorliegende Stück zusammenfassen, so finden wir, daß es mehr ein Product künstlicher Reflexion, als des unmittelbaren dichterischen Schöpfungsdranges ist. Goethe ist darin von seiner sonstigen Regel, daß er nichts zu dichten unternahm, als was er selbst erlebt hatte, abgegangen; denn die französische Revolution stand seiner ganzen Auffassung zu fern und war seiner ganzen Natur zu antipathisch, als daß er sich mit voller Liebe in diesen Stoff hätte hineindenken und ein lebendiges Gemälde dieses großen Ereignisses schaffen können. Zwar bildet die französische Revolution auch in „Hermann und Dorothea“ den historischen Hintergrund, und wir haben gesehen, mit welchem Geschick er dieselbe da benutzt und in die Handlung hatte eingreifen lassen. Doch da war sie eben im Gegensatze zu dem deutschen Wesen aufgefaßt; der Umsturz und die Auflösung aller Verhältnisse in Staat und Gesellschaft bildete die Folie zu der, auf dem soliden



Fundamente der Pietät, des conservativen Bürgersinnes, des sittlichen Familiengefühls ruhenden deutschen Nationalität, und der Dichter hatte dort Gelegenheit, grade seiner Antipathie gegen den französischen Freiheitsschwindel energischen Ausdruck zu verleihen. Hier aber sollte die französische Revolution selbst den Mittelpunkt der Handlung bilden, und bei der auch sonst bekannten, ziemlich beschränkten Ansicht des Dichters von derselben, der, in seinem wohlberechtigten Abscheu vor aller revolutionairen Ueberstürzung, vor der gewaltthätigen Art, wie sie ihre volksbeglückenden Theorien zur praktischen Ausführung brachte und vor den grauenvollen Excessen eines wahnbethörten, zügellosen Pöbels, auch die unleugbare Nothwendigkeit der Revolution für die damaligen politischen Verhältnisse Frankreichs und der übrigen Staaten und die welthistorische Bedeutung derselben nicht anerkennen wollte, mußte Goethe dieser Versuch ebenso mißglücken, wie er in zwei andern frühern Stücken des Dichters, zu denen die französische Revolution den Stoff geboten hatte, dem Großkophtha und dem Bürgergeneral, mißglückt war. Die Kälte aber und reflectirende Objectivität, die der Dichter hier an seinen Stoff heranbrachte, mußte nothwendig auch dem Leser und Zuschauer des Stückes sich mittheilen. Inwiefern es dem Dichter gelungen wäre, in der Fortsetzung des mit der natürlichen Tochter begonnenen Stoffes diesem Mangel abzuhelfen, und sich doch in eine wärmere Theilnahme für seinen Gegenstand hineinzuarbeiten, läßt sich freilich nicht beurtheilen. Indessen können wir bei dem zweifelhaften Werthe des einen, wirklich zur Vollendung gekommenen Stückes kaum bedauern, daß es nicht zur Ausführung des ganzen ursprünglichen Planes der dramatischen Trilogie gekommen ist; ja es ist wohl nicht ganz unwahrscheinlich, daß Goethe selbst es hernach eingesehen, wie er sich bei der natürlichen Tochter im Stoff und in der Behandlungsart vergriffen, und deshalb die angefangene Trilogie absichtlich unbeendigt gelassen habe.

---

# X. Die Wahlverwandtschaften.

Goethes Wahlverwandtschaften waren ursprünglich, wie einige andere, um dieselbe Zeit verfaßte Erzählungen, die hernach in Wilhelm Meisters Wanderjahre aufgenommen wurden, auf einen kleinern Umfang berechnet, dehnten sich aber während der Arbeit zu einem selbstständigen Romane aus. Sie wurden im Jahr 1808 unmittelbar nach der letzten Redaction des ersten Theiles vom Faust entworfen, in diesem und dem folgenden Jahre ausgearbeitet und bereits im October 1809 durch den Druck veröffentlicht. Die Anregung zu diesem Werke erhielt Goethe wieder durch eine bedeutsame Erfahrung seines eigenen Lebens, nämlich durch seine Neigung zu Minna Herzlieb, die er, obwohl bereits dem sechzigsten Lebensjahre nahe, mit wahrhaft jugendlicher Leidenschaft geliebt zu haben scheint, und der er dann, als sie durch die Verhältnisse von ihm getrennt und er selbst nach vernünftigerer Würdigung derselben endlich seiner Neigung Herr geworden war, wiewohl noch immer in schmerzlicher Erinnerung an seinen Verlust, in der Gestalt der Ottilie in seinem Roman ein schönes Denkmal stiftete. Minna Herzlieb war die Pflegetochter des Buchhändlers Frommann in Jena, mit dessen Hause Goethe bei seinem häufigen Aufenthalte in der Universitätsstadt einen traulichen Verkehr unterhielt. Er hatte sie aufwachsen sehen, und sie war schon als Kind sein erklärter Liebling gewesen. Zur Jungfrau herangereift, übte sie auf ihn einen Zauber aus, gegen den seine Vernunft sich vergebens sträubte. Sie erwiderte seine Neigung von ganzem



Herzen, wie es denn nicht selten vorkommt, daß junge Mädchen die ersten Blüthen ihres erwachenden Herzens Männern, die den Jahren nach ihre Väter sein könnten, weihen. An sie sind auch Goethes kurz vor den Wahlverwandtschaften gedichtete Sonette gerichtet, wie dies aus dem zehnten, in dem das anmuthige Spiel mit dem Namen der Geliebten vorkommt („Lieb Kind! Mein artig Herz! Mein einzig Wesen!“) und aus dem Schlußsonett „Charade“, deren Auflösung nichts Anderes als der Name der Geliebten sein kann, unwiderleglich hervorgeht: dieselben Sonette, zu denen Bettina in ihrem, so viel willkürlich Erdichtetes von Goethe berichtenden Buche „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“ dem Dichter die Gedanken geliehen zu haben ihren Lesern in eiteler Anmaßung vorgeschwindelt hat.

Daß aber in der That eine tiefe leidenschaftliche Empfindung, die weit über die Stärke einer flüchtigen, oder mehr väterlichen Neigung hinausgegangen sei, den Dichter gegen Minna Herzlieb erfüllt hat, geht nicht allein aus jenen Sonetten klar hervor, sondern auch aus den Wahlverwandtschaften selbst, von denen es in Goethes Tages- und Jahresheften heißt: „Niemand verkennt in diesem Roman eine tief leidenschaftliche Wunde, die im Heilen sich zu schließen scheut, ein Herz, das zu genesen fürchtet.“ — Dem Verhältniß zu dem Dichter wurde indeß von den Pflegeeltern des jungen Mädchens, die mit Kummer und Sorge ihre Neigung, welche zu keinem guten Ende führen konnte, entstehen und wachsen sahen, noch zu rechter Zeit ein Ziel gesetzt, indem sie Minna ganz aus Jena entfernten und in eine entlegene Pension sandten, (wie ja auch in den Wahlverwandtschaften Ottilie wieder in ihre Pension zurückkehren soll). Diese Trennung gereichte Beiden zur Genesung und zum Heil. Goethe befreite sich nach seiner alten Gewohnheit durch Dichten seines Romanes von seiner Leidenschaft, und Minna Herzlieb wurde nicht lange darauf die Gattin eines jungen Gelehrten. — Wir sehen also, daß in den Wahlverwandtschaften, dem letzten Romane Goethes, grade ebenso wie in seinem ersten, dem Werther, auch wieder Selbsterlebtes dargestellt ist, und wir würden, wenn wir über Goethes Altersliebe zu Minna Herzlieb ebenso genau unterrichtet wären, wie über seine Jugendliebe zu Charlotte Buff, ohne Zweifel die Erlebnisse des Dichters in den Wahlverwandtschaften ebenso wiederfinden, wie im Werther. Dennoch ist auch hier von dem wirklich Erlebten nur

soviel festgehalten, als sich poetisch gestalten ließ, und der Roman kann auch ebenso gut als eine Frucht freien poetischen Schaffens betrachtet werden. So sprach sich der Dichter auch späterhin selbst über ihn gegen Eckermann aus, indem er äußerte: „in den Wahlverwandtschaften sei kein Strich, der nicht erlebt, aber auch keiner, so wie er erlebt sei".

Wie die Wahlverwandtschaften in der Beziehung, daß sie Selbsterlebtes darstellen, mit den beiden andern Romanen Goethes übereinstimmen, so auch darin, daß in ihnen eine Frage der Zeit behandelt und ein anschauliches Bild des damals herrschenden Zeitgeistes gegeben wird. Die sittlichen Zustände in den höhern Kreisen der Gesellschaft waren grade damals, als Goethe die Wahlverwandtschaften schrieb, auch in Deutschland bis zu einem Grade der Fäulniß gediehen, daß es eines so gründlichen Nationalunglückes, einer auch die höhern Kreise nicht verschonenden bittern Noth, wie sie das Joch Napoleons der Nation brachte, bedurfte, um dieselbe aus ihrem Sündenschlafe aufzurütteln und, mit der politischen Regeneration durch die Freiheitskriege, auch einen religiösen und sittlichen Aufschwung zu ermöglichen. Namentlich war durch die Theorien der Romantiker, welche mehrere derselben nach ihrem Grundsatz, die Poesie in das Leben einzuführen, auch praktisch durchzuführen suchten, die Heiligkeit der Ehe angetastet und durch ihre frivolen Versuchsehen die sittliche Grundlage der Familie in Frage gestellt worden. Von solchen, durchweg faulen Verhältnissen in der höhern Gesellschaft jener Zeit giebt nun der in Rede stehende Roman ein anschauliches und bei der durchschlagenden Wahrheit seiner Darstellung in der That ergreifendes Gemälde. In dieser Beziehung bilden die Wahlverwandtschaften ein Gegenstück zu Hermann und Dorothea. Denn wie sich in Hermann und Dorothea das ganze Lebensglück aus dem Schoße einer, auf sittlicher Basis begründeten Familie entwickelt, so wird in den Wahlverwandtschaften dadurch, daß sich die Bande der Sittlichkeit in der Familie lösen, das ganze Glück der in dem Roman auftretenden Menschen zerstört. Zugleich trifft die schon früher, besonders bei der Analyse des Tasso angeführte Bemerkung, daß Goethe es liebt, in seinen Dichtungen seine eigene Natur gleichsam in zwei einander ergänzende Hälften zu zerlegen, auch auf diesen Roman vollkommen zu. Eduard und der Hauptmann stellen hier



ebenso, wie Tasso und Antonio, die beiden Pole von Goethes eigenem Wesen dar, und es wäre, wenn wir nur Genaueres von Minna Herzlieb wüßten, nicht unmöglich, daß wir in ihr auf ähnliche Weise die Natur Ottiliens und Charlottens, der beiden weiblichen Hauptfiguren des Romanes, in Wirklichkeit vereinigt fänden.

Mit dem Jugendromane Goethes, Werthers Leiden, lassen die Wahlverwandtschaften auch darin einen Vergleich zu, daß in beiden eine sittliche Krankengeschichte der Zeit behandelt wird: im Werther die unter dem Einfluß der englischen Literatur eingerissene Sentimentalität, in den Wahlverwandtschaften, die unter französischem Einflusse entstandene Libertinage in Betreff der Ehe; und zwar wird diese Krankengeschichte hier wie dort vorzugsweise in ihrem tragischen tödtlichen Verlaufe, nicht nach der Seite einer, durch energischen sittlichen Kampf herbeigeführten Genesung dargestellt. Die Ansicht, daß bei dieser Art der Darstellung die sittliche Tendenz des Werkes verdunkelt werde, haben wir schon beim Werther zu widerlegen gesucht. Denn die Macht der sittlichen Idee zeigt sich ja grade noch viel intensiver, wenn der Dichter nachweist, daß die Verletzung derselben zerstörend und auflösend auf den Menschen wirkt, als wenn er eine Bekehrung des Menschen aus einer solchen Seelenkrankheit durch Unterdrückung der Leidenschaft schildern wollte, da diese Bekehrung doch immer noch auf Kosten der Stärke jener Leidenschaft geschehen sein, oder auf Rechnung äußerer Heilmittel geschoben werden, auch wohl noch dem Zweifel an der Wahrheit einer solchen sittlichen Umwandlung Raum lassen könnte. Auch braucht es bei einem solchen tragischen Schluß einer Dichtung keineswegs an einer sittlichen und künstlerischen Versöhnung zu fehlen, und diese läßt sich auch in den Wahlverwandtschaften sicher erkennen. Grade indem der Dichter darstellt, wie eine unsittliche Leidenschaft den Menschen zu Grunde richtet, wird ja, wie einerseits die Macht der Leidenschaft, so andrerseits auch der Sieg der sittlichen Idee aufs glänzendste anerkannt, und grade diese Wahrnehmung ist am geeignetsten, dem Leser jene sittliche Erhebung aus dem Endlichen, Irdischen, Sinnlichen in das Unendliche, Ewige, Uebersinnliche zu gewähren, in welcher sich die Kunst mit der Religion berührt. Indessen wenngleich in den Hauptcharakteren der beiden goetheschen Romane die Leidenschaft einen tragischen Ausgang nimmt, so fehlt doch auch die andere Seite, die der sittlichen Genesung von

der Verirrung der Leidenschaft, nicht ganz. Denn wie im Werther Lotte, so geht auch in den Wahlverwandtschaften das eine Paar, Charlotte und der Hauptmann, aus den Irrgängen der Leidenschaft gerettet hervor, indem es in dem Kampfe der Neigung mit der Pflicht den Sieg erringt, sich aus seiner Verirrung emporarbeitet, und gereinigt und geläutert den Schauplatz verläßt; und selbst die Heldin dieses Romanes, Ottilie, unterliegt in dem Kampfe mit der Leidenschaft nur ihrer endlichen Natur nach, während sie durch die Energie ihres Entschlusses, Eduarden zu entsagen, den Sieg über ihre Leidenschaft erringt.

Die Idee von Goethes Wahlverwandtschaften möchten wir folgendermaßen angeben: Der Dichter will zeigen, wie die Liebe, wenn sie als blinde Naturgewalt auftritt, d. h. sich nicht dem Gesetze der freien Sittlichkeit unterordnen will, den Menschen zu Grunde richtet, oder, um uns nach den Anschauungen der christlichen Culturwelt auszudrücken: wie die zügellose Liebesleidenschaft des natürlichen Menschen gegen das sittliche Institut der Ehe ankämpft, aber grade in dem Untergange der Individuen bei diesem Kampfe die Berechtigung des sittlichen Princips erweist. — Wir finden in dieser Idee einmal eine gewisse Verwandtschaft mit dem Grundgedanken der Dichtung, die Goethe kurz vor der Abfassung der Wahlverwandschaften eifrig beschäftigt hatte, mit der des Faust, dessen erster Theil, wie er uns jetzt vorliegt, im Jahre 1807 veröffentlicht worden war. In beiden Dichtungen nämlich bringt der Dichter einen an sich edeln Trieb der menschlichen Natur, der nur durch sein Uebermaß, durch seine Zügellosigkeit zur Sünde wird, in Conflict mit der Sittlichkeit: im Faust ist es der natürliche Wissenstrieb des Menschen, in den Wahlverwandtschaften die natürliche Liebe. — Noch näher liegt aber vielleicht eine Parallele zwischen diesen beiden Dichtungen Goethes mit zwei berühmten Schöpfungen der deutschen mittelalterlichen Poesie: des Faust einerseits mit dem Parcival Wolframs von Eschenbach, und der Wahlverwandtschaften andrerseits mit Tristan und Isolde Gottfrieds von Straßburg. Im Faust wie im Parcival wird das Suchen des Menschen nach der ewigen Wahrheit und werden die Verirrungen, denen er bei dem Abirren von dem einzigen gottgeordneten Wege,



um zu dieser Wahrheit zu gelangen, ausgesetzt ist, wird der Kampf zwischen Gott und Welt, zwischen Geist und Fleisch dargestellt. In den Wahlverwandtschaften und im Tristan wird die ungezügelte Liebesgluth des Menschen in ihrer dämonischen Gewalt geschildert. Diese Berührung der genannten Dichtungen Goethes, vielleicht der tiefsinnigsten und bedeutsamsten seiner ganzen dichterischen Thätigkeit, mit den beiden berühmtesten Schöpfungen der mittelalterlichen Kunstpoesie, ohne daß er die letztern aus eigener Anschauung gekannt hätte, ist nicht weniger anziehend als bedeutsam. Es ist so, als ob gewisse poetische Stoffe gradezu immer nur von den größten Dichteringenien behandelt werden könnten, dieselben aber auch unwiderstehlich, ohne Rücksicht auf Zeit und Verhältnisse, zu ihrer Bearbeitung hindrängten.

Die Wahlverwandtschaften haben, wie kaum irgend ein anderes Werk Goethes, den Vorwurf der Unsittlichkeit über sich ergehen lassen müssen. Schon der Titel ist vom sittlichen Standpunkt angefochten worden. Der Name „Wahlverwandtschaften" ist bekanntlich aus der Chemie entlehnt und bezeichnet dort die in gewissen Stoffen liegende Eigenschaft, sich nach einem unabänderlichen Naturgesetz gegenseitig anzuziehen und mit einander zu vereinigen, während andere, bis dahin mit ihnen verbunden gewesene Stoffe bei jener Vereinigung sich von ihnen trennen oder, wie man es in der Wissenschaft nennt, frei werden. Man hat nun aus Mißverständniß dieses Titels und des ganzen durch ihn bezeichneten Werkes die Ansicht aufgestellt, daß der Dichter in diesem Romane ein chemisches Princip auf die sittliche Welt angewandt, die Gebundenheit des menschlichen Willens an die Naturkräfte angenommen und dadurch alle sittliche Freiheit und Zurechnungsfähigkeit des Menschen aufgehoben habe. Eine solche Deutung läßt sich aber aus dem Werke selbst als durchaus verkehrt nachweisen. Der wirkliche Sachverhalt ist dieser: Eine sittliche Macht kann sich als solche nur im Widerstande gegen die natürlichen Triebe des Menschen bewähren; und sie wird sich um so stärker und reiner zeigen, je mächtiger der Feind ist, den sie zu bekämpfen hat. Dies ist der Grund, weshalb Goethe die natürliche Empfindung, die er hier in Conflict mit der sittlichen Ueberzeugung gebracht hat, schon im Titel des Buches als blinde Naturgewalt ankündigt. Seiner sinnlichen Natur nach gehört der Mensch in der That den elemen-

taren Kräften der Schöpfung an; läßt er diese sinnliche Natur rücksichtslos walten, so kann er sehr wohl entweder mit dem Thier verglichen werden, das seinen sinnlichen Trieben folgen *muß*, oder, um jeden Gedanken an Freiheit auszuschließen, noch bezeichnender mit den chemischen Elementen der Natur selbst, die sich anziehen und scheiden *müssen* nach feststehenden Naturgesetzen. Aber der Mensch ist eben nicht ein vernunftloses Thier, oder gar eine leblose Substanz; vermittelst seiner Vernunft *kann* er seine natürlichen Triebe zügeln und beherrschen, und vermittelst seiner sittlichen Freiheit *soll* er gegen sie ankämpfen und sie dem höhern Gesetz der Sittlichkeit unterordnen. Die Liebe an sich ist nichts Sündliches, sondern vielmehr einer der edelsten, grade die göttliche Abstammung des Menschen bezeugenden Triebe, der, durch das sittliche Verhältniß der Ehe geregelt und geläutert, dem Menschen die höchste Stufe der ihm verstatteten Entwickelung erreichen hilft. Nur wenn sie zügellos die sittlichen Schranken der Ehe durchbricht, wird sie unsittlich, ebenso wie umgekehrt eine Ehe, die ohne natürliche Liebe geschlossen wird, aufhört, ein sittliches Institut zu sein. Die Schuld Eduards und Charlottens liegt also ebensowohl darin, daß sie, in völliger Verblendung über die Natur ihrer Zuneigung, ohne wahre Liebe leichtfertig eine Ehe mit einander eingegangen sind, als darin, daß sie hernach, als sie die wahre Liebe kennen lernen, indem sie den ihnen wirklich wahlverwandten Wesen begegnen, diese ihnen *nunmehr* verbotene Liebe nicht unterdrücken, sondern sich ihr rückhaltslos bis zum Verbrechen des Ehebruches hingeben.

Eduard und Ottilie, sowie andererseits der Hauptmann und Charlotte sollen in der That nach der Absicht des Dichters als die für einander zur Liebe bestimmten Wesen aufgefaßt werden, als die beiden Hälften, wie sie ebenso treffend als schön schon in Platos Symposion genannt werden, die erst zusammen ein Ganzes bilden. Darum wird in ihnen so entschieden, zumal in dem heißblütigern, mit noch höherer Liebefähigkeit begabten Paare, Eduard und Ottilie, auf die völlige Harmonie ihrer Gemüther hingewiesen, die schon äußerlich in so vielen bedeutsamen Zügen hervortritt, z. B. in ihrem musikalischen Zusammenspiel, in ihrem symmetrischen, gleichsam an beiden zusammen erst ein Ganzes bildenden Kopfweh, in dem Gleichwerden ihrer Handschriften. Aber die Liebe dieser wahlverwandten



Wesen erwacht erst, die beiden Hälften werden sich ihrer Zusammengehörigkeit erst bewußt, als es zu einer Verbindung unter ihnen durch eigene Schuld zu spät ist. Denn Eduard sowohl als Charlotte haben sich in leichtsinniger Uebereilung schon vorher unauflöslich an ein Anderes, nicht als Hälfte zu ihnen Gehöriges, gebunden. Dieser Fehler ist um so größer geworden, als er sich bei beiden wiederholt hat. Daß ihre Neigung für einander nicht wahre Liebe sein könne, hätte ihnen wohl schon dadurch genügend klar werden müssen, daß sie beide ohne besondern Kampf ihrer Herzen eine andere Ehe hatten eingehen können, Eduard auf den bloßen Wunsch eines habsüchtigen Vaters „mit einer ziemlich ältern reichen Frau", Charlotte, „weil sie sonst ohne sonderliche Aussichten war, mit einem wohlhabenden, nicht geliebten, aber geehrten Mann". Doch für diesmal bleiben sie noch vor einer weitern Schuld bewahrt; sie werden nach einigen Jahren durch den Tod ihrer Gatten beide wieder frei und finden sich grade in dieser Zeit mit den ihnen wirklich wahlverwandten Wesen in der That schon zusammen. Um so hartnäckiger ist aber ihre beiderseitige Verblendung über ihr eigenes Herz, das sich wie absichtlich gegen die Neigung für das ganz eigentlich ihnen bestimmte Wesen verschließt, und um so strafbarer namentlich der Eigensinn des vom Glück verwöhnten, bisher in allen seinen Wünschen befriedigten Eduard, daß er dennoch auf die Vereinigung mit Charlotten dringt. Eine solche Verbindung erfüllt uns gleich mit der ernstesten Besorgniß für das sittliche Heil der Betheiligten, wenn eine stärkere Versuchung in ihrer Ehe an sie herantreten und ihnen die Augen über ihr schiefes Verhältniß zu einander öffnen sollte.

Ein Jahr nun, nachdem Eduard und Charlotte ihre zweite Ehe, fast noch leichtsinniger als die erste, geschlossen haben, kommen der Hauptmann und Ottilie in das Haus der Vermählten; und zwar führt Eduard gewissermaßen selbst Charlotten den Hauptmann, und Charlotte ihrerseits Ottilie ihrem Gemahle zu. Jetzt lernen die Verheiratheten erst die wahre Liebe in dem dauernden Zusammensein mit den ihnen wahlverwandten Wesen kennen, und beide ergeben sich willenlos dem zügellosen Drange ihrer Leidenschaft, die um so heftiger auftritt, je länger sie ungeweckt in ihrer Brust geschlummert hatte; beide lassen sie immer mächtiger in ihrer Brust heranwachsen und verfallen in die Schuld des Treubruches gegen einander. Obwohl

Charlotte, als der Gemahl ihr den Vorschlag machte, den Hauptmann zu längerem Aufenthalte in ihren Familienkreis aufzunehmen, in der Vorahnung sie bedrohenden Unheiles sich lange dagegen sträubte, weiß Eduard mit dem gewohnten Eigensinn alle ihre Bedenklichkeiten zu beseitigen; obwohl sie noch verschiedentlich, während sie schon ihrer sündlichen Neigung nachhängen, gewarnt werden, so verschließen sie doch absichtlich Verstand und Herz diesen Mahnungen. Der Unglücksfall z. B. beim Richten des neuen Hauses an Ottiliens Geburtstage, wo bei dem Gedränge an den Teichen mehrere Menschen ins Wasser stürzen und ein Knabe nur durch die Geistesgegenwart des Hauptmanns gerettet und nach langer Mühe erst wieder ins Leben zurückgerufen wird, macht auf Eduard nicht den mindesten Eindruck, ja veranlaßt ihn nicht einmal das Feuerwerk zu verschieben, bei welchem, da die übrige Menge nach dem Unfall auseinandergestoben ist, er und Ottilie als einzige Zuschauer zurückbleiben; auch selbst in dem Vorfall mit dem Billet an Ottilie, das ihm entfallen und Charlotten zufällig in die Hände gerathen war, sieht Eduard keine warnende Stimme der Vorsehung mehr. Dagegen deutet er ganz geringfügige, rein zufällige Ereignisse zu Gunsten seiner Neigung, wie z. B. den Umstand, daß ein Trinkglas, in dem zufällig die verschlungenen Anfangsbuchstaben von seinem und Ottiliens Namen eingeschliffen waren, bei der Grundsteinlegung des Hauses in die Luft geworfen, aufgefangen wird und somit nicht zerbricht; oder, daß der Tag der Platanenpflanzung mit dem Tage der Geburt Ottiliens zusammenfällt. Die Schuld Eduards und Charlottens erreicht aber ihren Gipfel in jener nächtlichen Stunde des Verbrechens, wo die beiden Ehegatten zwar körperlich einander in den Armen halten, während die Seelen beider, da ihre Phantasie doch mit einem ganz andern Bilde beschäftigt ist, einen doppelten Ehebruch begehen; und jene Schuld wird hernach noch thatsächlich abgeschlossen und vollendet durch das unumwunden ausgetauschte Liebesgeständniß zwischen Charlotte und dem Hauptmann, wie zwischen Eduard und Ottilie.

Aber gar verschieden benehmen sich die vier Schuldigen nun nach ihrem Fall. Charlotte und der Hauptmann finden sich alsbald wieder. Sie konnten sich wohl in die strafbare Leidenschaft tief verirren, aber nicht gänzlich darin verlieren und untergehen. Sie erkennen ihre Schuld, lassen die Strafe derselben willig über sich



ergehen und sühnen ihr Vergehen durch Reue und Entsagung. Und daß es Charlotten Ernst sei mit dieser Entsagung, geht besonders daraus hervor, daß hernach, als Eduard selbst durch den Hauptmann aufs dringendste sie zu überreden sucht, sich von ihm scheiden zu lassen und sich mit dem Hauptmann zu vermählen, sie zwar nach dem Tode des Kindes zu Eduards Beruhigung in die Scheidung willigt, aber bei ihrer Weigerung, dem Hauptmann die Hand zu reichen, mit den Worten beharrt: „Wir haben nicht verschuldet, unglücklich zu werden, aber auch nicht verdient, zusammen glücklich zu sein.“ Ottilie, sobald sie erst durch das über sie hereinbrechende Unglück und das Gespräch Charlottens mit dem Hauptmann, als sie nach dem Tode des Kindes in halber Betäubung Charlotte zu Füßen lag, zum Bewußtsein ihrer Schuld gekommen war, gewinnt gleichfalls den Sieg über ihre Leidenschaft durch den energischen Entschluß: „Eduards werd' ich nie“; aber diesem Entschluß, den ihre heroische Seele wohl zu fassen vermag, erliegt das zarte Gefäß ihres Leibes, als eine unselige Verkettung der Umstände die beabsichtigte Trennung von dem Geliebten vereitelt und sie nicht anders als durch den Tod vor neuer Schuld gerettet werden kann. — An Eduard endlich zeigt sich am augenscheinlichsten das Auflösende und Zerstörende einer solchen blind waltenden Leidenschaft. Er kann es, bei der durch dieselbe herbeigeführten Schwäche und vollständigen Erschlaffung seines Charakters, zu einem Siege über sich selbst, zu einer sittlichen Erhebung nicht mehr bringen; ihn trifft deshalb auch die härteste Strafe in einem kläglichen, von ihm selbst in seiner ganzen Unwürdigkeit gefühlten Untergange. So ist nun also das Thema, das der Dichter sich zum Gegenstande seines Romanes gewählt hat, nach beiden Seiten hin durchgeführt, und ebensowohl durch die sittliche Erhebung Charlottens und des Hauptmanns, als durch den Untergang, den physischen Ottiliens und den moralischen Eduards, das sittliche Princip in sein vollstes Licht gestellt und aufs klarste in seiner Berechtigung nachgewiesen. Worin liegt nun aber da das Unsittliche, das man durchaus in den Wahlverwandtschaften hat finden wollen? Man hat den Roman gradezu eine Apologie des Ehebruchs genannt. Genau das Gegentheil ist wirklich der Fall; denn grade die Heiligkeit der Ehe wird in ihm aufs nachdrücklichste erwiesen.

Welche Ansicht von der Ehe in dem Roman aufgestellt wird, geht genugsam aus den Worten hervor, die der Dichter darüber Mittlern in den Mund legt: „Wer mir den Ehestand angreift, wer mir durch Wort, ja durch That diesen Grund aller sittlichen Gesellschaft untergräbt, der hat es mit mir zu thun, oder wenn ich sein nicht Herr werden kann, habe ich nichts mit ihm zu thun. Die Ehe ist der Anfang und der Gipfel aller Cultur. Sie macht den Rohen mild, und der Gebildetste hat keine bessere Gelegenheit, seine Milde zu beweisen. Unauflöslich muß sie sein: denn sie bringt so vieles Glück, daß alles einzelne Unglück dagegen gar nicht zu rechnen ist. Und was will man von Unglück reden? Ungeduld ist es, die den Menschen von Zeit zu Zeit anfällt, und dann beliebt er sich unglücklich zu finden. Lasse man den Augenblick vorübergehen, und man wird sich glücklich preisen, daß ein so lange Bestandenes noch besteht. Sich zu trennen giebt's gar keinen hinlänglichen Grund. Der menschliche Zustand ist so hoch in Leiden und Freuden gesetzt, daß gar nicht berechnet werden kann, was ein Paar Gatten einander schuldig werden. Es ist eine unendliche Schuld, die nur durch die Ewigkeit abgetragen werden kann. Unbequem mag es manchmal sein, das glaub' ich wohl, und das ist eben recht. Sind wir nicht auch mit dem Gewissen verheirathet, das wir oft gern los sein möchten, weil es unbequemer ist, als uns je ein Mann oder eine Frau werden könnte."

Man hat gegen ein so entschiedenes Zeugniß eingewandt: Mittler sei ein unpassender Vertreter des sittlichen Principes, da er bei seinem ganzen Auftreten in dem Roman eine komische Rolle spiele und gradezu als eine Art Narr erscheine. Aber auch bei Shakespeare hat der Narr nicht selten dieselbe Aufgabe: unter dem Gewande der Thorheit grade den tiefsten sittlichen Ernst hervorleuchten zu lassen. Der Dichter ist eben kein Sittenprediger; er darf, wenn er nicht in den moralisirenden Predigerton verfallen und dadurch seine Dichtung um alle poetische Wirkung bringen will, die sittliche Tendenz, wie jede Tendenz seines Werkes, nicht so offen und unverhüllt zur Schau stellen, sondern muß sie absichtslos und von selbst, und vor allen Dingen unbeschadet seiner künstlerischen Intentionen, wirken lassen. Außerdem liegt die komische Wirkung Mittlers keineswegs in dem sittlichen Standpunkt, den er vertritt, sondern lediglich



in der Art, wie er denselben geltend macht. Er hat nämlich, wie schon sein Name andeutet, das Streitigkeitenschlichten und Friedenstiften zu seinem ausdrücklichen Geschäft erhoben, mit dem er gleichsam wie mit einer Waare hausiren geht. Ihm ist also noch eine andere Aufgabe in dem Roman zu Theil geworden, indem er nach der Absicht des Dichters grade die Ohnmacht jenes Bestrebens zeigen soll, Seelenkrankheiten, die, wie sie im Innern des Gemüthes verlaufen, auch nur durch einen innerlichen Reinigungs- und Läuterungsproceß der von ihnen betroffenen Personen selbst beseitigt werden können, durch bloß äußerliche Mittel; eheliche Conflicte durch das vermittelnde Wort einer sich unberufen einmischenden dritten Person heilen zu wollen. In dem Mittler der Wahlverwandtschaften tritt dieselbe Figur auf, welche schon im Pater Brey, einer Jugendarbeit Goethes, mit großer Frische und Wahrheit gezeichnet ist, und in welcher eben Leute von solchem Schlage, „die da wollen Berg und Thal vergleichen, alles Rauhe mit Gips und Kalk verstreichen", die sich in alles unberufen hineinmengen und alles vermitteln wollen, ohne eine tiefere Einsicht in das wahre Wesen der Conflicte und ohne das Geschick zu besitzen, sie zu einem wirklichen Ausgleich zu bringen, persiflirt werden. — So richtig also auch Mittlers Theorie über die Ehe ist, so zeigen sich doch überall, wo er praktisch in die gestörten Verhältnisse eingreifen will, seine Bemühungen als total vergeblich; ja sein Streben schlägt in das grade Gegentheil um; denn indem er überall unberufen Frieden stiften will, veranlaßt er grade überall Verwirrung und wirkliches Unheil, so z. B. bei der Taufe des Kindes, wo der alte Geistliche, dessen Erschöpfung er im Feuer seiner Rede gar nicht bemerkt hat, endlich vor Schwäche umsinkt und verscheidet; und ebenso bei einer spätern Anwesenheit im Schlosse der Ehegatten, wo er, sich eifrig über eine seiner Lieblingsmaterien verbreitend, der eben eintretenden Ottilie das Wort: „du sollst nicht ehebrechen!" entgegendonnert und dadurch den ohnehin schon eben nur noch glimmenden Lebensdocht derselben vollends auslöscht, so daß auch ihr Tod die unmittelbare Folge davon ist.

Daß aber in der That Mittlers Anschauung von der Ehe des Dichters eigenen sittlichen Standpunkt in dem Roman ausdrückt, das geht namentlich aus der Art hervor, wie der Dichter das Verhältniß zwischen dem Grafen und der Baronesse behandelt. Dieses Paar

vertritt den frivolen, rein negativen Standpunkt, für welchen die Ehe durchaus keinen absolut sittlichen Werth hat, welcher sich überhaupt alle Forderungen des Sittengesetzes, wo dasselbe den sinnlichen Trieben des Menschen unbequem wird, durch die Sophismen eines auflösenden Verstandes als unberechtigt hinwegraisonnirt. So bildet dieses Paar den Gegensatz sowohl zu Charlotte und dem Hauptmann, als auch zu Eduard und Ottilie, denn auch diese letztern erkennen ja durchaus das sittliche Princip der Ehe an; und während bei jenen, dem Grafen und der Baronesse, gar kein Kampf mehr zwischen Pflicht und Neigung stattfindet, tritt bei Eduard und Ottilie dieser Kampf grade am augenscheinlichsten hervor. Wäre der Vorwurf, Goethe habe in den Wahlverwandtschaften eine Apologie des Ehebruchs geben wollen, gerecht, so hätte der Dichter grade den Standpunkt des Grafen und der Baronesse billigen müssen. Davon findet sich aber in dem Roman auch nicht die leiseste Spur. Vielmehr spricht der Dichter offen seine Mißbilligung über dieses Verhältniß aus, z. B. wenn es heißt: „Charlotte wußte recht gut, daß nichts gefährlicher sei, als ein allzufreies Gespräch, das einen strafbaren oder halbstrafbaren Zustand als einen gewöhnlichen, gemeinen, ja löblichen behandelt; und dahin gehört doch gewiß alles, was die eheliche Verbindung antastet."

Eine andere Entgegenstellung zu jenen beiden wahlverwandten Paaren bildet endlich die Einführung Lucianens, der Tochter Charlottens, mit ihrem Verlobten. Die Ehe, welche diese beiden zu schließen im Begriff stehen, ist eine reine Convenienzehe von der Art, wie sie auch Eduard und Charlotte das erste Mal vor ihrer Vereinigung eingegangen waren, und wie sie in der großen Welt, in den höhern Kreisen der Gesellschaft, vielleicht am allergewöhnlichsten vorkommt, wo nach gegenseitiger Neigung nicht gefragt wird und überhaupt das Herz gar nichts mitzureden hat, sondern wo die Ehe nur als ein Erforderniß der äußern Stellung in der Welt, gleichsam wie ein geschmackvoller Anzug, ein glänzender Schmuck, ein nothwendiges Stück der Lebenstoilette, behandelt wird. Deshalb durfte ein solches Verhältniß in einem Romane, der die Conflicte und Gefahren einer Ehe zwischen Personen dieser höhern Gesellschaft darstellen soll, ebensowenig fehlen, wie jenes positiv unsittliche Verhältniß zwischen dem Grafen und der Baronesse.



Schuld und Strafe aber hat der Dichter in seinen Werken nicht allein nach den Anforderungen der Sittlichkeit, sondern auch nach denen der Schönheit zu behandeln; d. h. er muß auch der Schuld, auch dem schwersten Verbrechen, und ebenso der Vergeltung eine ideale Seite abzugewinnen wissen und bei der Darstellung derselben das höchste Gesetz der Kunst, alles Rohe und Verletzende zu vermeiden, beobachten. Demnach wird das Vergehen der beiden Hauptschuldigen, Eduards und Charlottens, viel mehr in die Phantasie, als in die rohe That, gelegt: Die Ansichten des Grafen und der Baronesse, von denen Charlotte für Ottilie bedenkliche Folgen fürchtet, tragen dieselben zunächst für sie selbst und ihren Gemahl. Denn das Beispiel des Grafen veranlaßt doch Eduard zunächst zu jenem nächtlichen Besuch bei seiner Gemahlin, bei dem ihre beiderseitige Schuld den Gipfelpunkt erreicht. Beide begehen einen Ehebruch, zwar nicht der Leiber, aber der Seelen. Sittlich betrachtet ist beides durchaus einerlei, und so hat es auch der Dichter, ohne die Schuld der beiden irgendwie zu beschönigen, dargestellt. Das Kind, das jener nächtlichen Zusammenkunft Eduards und Charlottens das Dasein verdankt, trägt schon äußerlich die Spuren des Verbrechens in der Aehnlichkeit zwischen dem Hauptmann und Ottilie deutlich an sich. Eduard selbst nennt dieses Kind die Frucht eines doppelten Ehebruchs. Und der Dichter schließt die Schilderung jener schuldvollen Zusammenkunft mit den Worten: „Und doch läßt sich die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben. . . . . Als Eduard des Morgens . . . erwachte, schien ihm der Tag ahnungsvoll hereinzublicken, die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten." — Sittlich also ist bei dieser Art der Darstellung des Verbrechens nichts verloren, poetisch aber unzweifelhaft viel gewonnen.

Und ebenso wie das Vergehen wird auch die Strafe der Schuldigen, ohne deshalb eine sittliche Abschwächung zu erleiden, vom Dichter in eine ideale Sphäre gerückt. Wie die Schuld im Herzen der Schuldigen ihren Sitz, und auch ihren verbrecherischen Verlauf mehr in der befleckten Phantasie, als in der äußern That hatte, so besteht auch die Buße und Sühnung derselben nicht in einer von Außen her an die Schuldigen herantretenden Vergeltung, sondern in einem, gewiß nicht minder empfindlichen, Seelenleiden, das im Innersten des Herzens seinen rächenden Verlauf nimmt. — Jene

schuldvolle Nacht hatte dem Kinde Eduards und Charlottens das Leben gegeben, und grade in diesem Kinde wird die Doppelschuld der Gatten gestraft. Dies Kind, in welchem Charlotte den alleinigen Trost für das verlorene und verscherzte Glück ihrer Ehe und die alleinige Hoffnung dereinstiger Versöhnung mit dem ihr entfremdeten Gatten findet, kommt gewaltsam und plötzlich auf die erschütterndste Weise ums Leben. — Derselbe Unglücksfall bildet auch für Ottilie den Wendepunkt in ihrem Verhältniß zu Eduard. Indem er wie eine entsetzliche Mahnung an ihr Herz schlägt, öffnet er ihr die Augen über ihre eigene Schuld. Sie hatte bisher unbewußt mit der Sünde gespielt, und war wie mit verbundenen Augen am Rande eines jähen Abgrundes dahingewandelt. Durch dies erschütternde Ereigniß wird wie durch einen Blitzstrahl ihr ganzes vergangenes Leben in schrecklicher Klarheit vor ihren Blicken erhellt; sie wird zur Einkehr in sich selbst getrieben und zu der einzig möglichen Sühnung ihrer Schuld, dem unwiderruflichen Entschlusse der Entsagung, veranlaßt. — Und so fängt denn auch für Eduard durch diesen Unglücksfall, der ihn Anfangs wenig berührt, in dem er vielmehr eher ein Glück sieht, welches jedes Hinderniß einer Scheidung von Charlotte aus dem Wege räumt, die Strafe an, indem ihm Ottilie, der Preis all seines leidenschaftlichen Ringens und seiner Sünde, dadurch unwiederbringlich entrissen wird. Das Kind selbst aber können wir unter diesen Umständen am wenigsten bedauern und darin, daß hier das Unschuldige sterben muß, um die Schuldigen zu bestrafen, nicht leicht eine Verletzung unsers sittlichen Gefühles empfinden. Denn diesem Kinde wird durch den Tod grade die größte Wohlthat erwiesen, da es, selbst aus der Lüge geboren, in einen so von Grund aus zerrütteten Familienkreis hineingesetzt, nur zu einem Leben voll Qual und Widerspruch hätte aufgespart bleiben können. — Für Eduard ist dies aber nur erst der Beginn der Strafe. Er ist unter den vier Hauptpersonen des Romanes offenbar der Schuldigste, weil er trotz all des Vorhergegangenen, wodurch die Uebrigen sämmtlich zu einer Besinnung über sich selbst und zur Umkehr gebracht worden waren, in seiner sträflichen Verblendung verharrt, und, während es selbst Ottilien, dem schwachen Weibe, deren ganzen Lebensinhalt überdies die Liebe zu Eduard ausgemacht hatte, gelingt, den festen Entschluß der Entsagung zu fassen, in seiner unmännlichen Schwäche



sich nicht von den Fesseln seiner sträflichen und nunmehr auch ziellos gewordenen Leidenschaft befreien kann, sondern dieselben sogar nach Ottiliens Tode fortschleppt bis zu seinem jämmerlichen Ende. Hier dürfen wir wohl die Frage aufwerfen: Bildet denn wirklich die einzige und höchste Strafe des Schuldigen der Tod? Ist Sterben in der That das Schrecklichste, was sich denken läßt? Und wie viele Unglückliche wünschen sich doch den Tod, und wünscht ihn sich Eduard nicht selbst mit der ganzen eigensinnigen Heftigkeit seiner Natur? Stürzt er sich ihm nicht tausendmal tollkühn in der Schlacht entgegen? Aber der Tod rafft ihn noch nicht hinweg. Grade der Umstand, daß er Ottilie noch um so viel überlebt, daß er bei dem Bewußtsein seiner sonstigen Schuld auch noch den Stachel in seinem Gewissen herumträgt, den Tod der Geliebten durch seine unheilbare, leidenschaftliche Verblendung und seine Unfähigkeit sich von derselben zu befreien, veranlaßt zu haben, ist für ihn eine viel härtere Strafe als der Tod. Es kann auch das Leben als Strafe angesehen werden, ein Leben, in welchem der Tod als das höchste Glück erscheint, und ein solch elendes, qualvolles, in seiner ganzen Unwürdigkeit von ihm selbst empfundenes Leben führt Eduard wenigstens von Ottiliens unwiderruflicher Entsagung bis zu seinem eigenen kläglichen Ende.

Am klarsten stellt sich der sittliche Gehalt der Wahlverwandtschaften an dem Charakter Ottiliens heraus. Denn in ihr nimmt die Leidenschaft am meisten den fast dämonischen Zug einer blinden Naturgewalt an, und dennoch gelingt es ihr, zur Herrschaft über dieselbe zu gelangen. Ottilie hat etwas Geheimnißvolles, Räthselhaftes in ihrem Wesen, was der Dichter schon durch ihren magischen Zusammenhang mit den geheimen Kräften der Natur angedeutet hat, z. B. durch die in Folge ihres Kopfschmerzes veranlaßte Entdeckung des Steinkohlenlagers und durch die Wirkungen der Pendelschwingungen in ihrer Hand. Sie führt ein durchaus innerliches, fast vegetatives Leben, indem sie sich mit völliger Bewußtlosigkeit über ihr eigentliches Wesen und dabei mit der höchsten Unbefangenheit, gleichsam wie eine liebliche Pflanze aus ihrem mütterlichen Boden, entwickelt. Nicht ohne Grund nennt sie der Dichter in dem Roman wiederholentlich ein Kind („das schöne, liebe, anmuthige Kind"), denn ein Kind ist sie an harmloser Bewußtlosigkeit und naiver Unbefangenheit. Wie sie sich selbst ein Räthsel ist, bis ihr durch ein schreckliches,

von Außen an sie herantretendes Ereigniß ein Licht über sich selbst aufgeht, so behält ihr Wesen auch etwas Unerklärliches für alle Personen ihrer Umgebung in der Pension und im Hause ihrer Tante. Aber sie ist ein gar holdes, anmuthiges Räthsel, welches auf alle Menschen, die mit ihr in Berührung kommen, einen fast magisch bezaubernden Einfluß ausübt, so auf den Gehilfen in der Pension, den Architekten, Eduard, den Gärtner, ihre Dienerin Nanny u. s. w. Bis zu ihrer Bekanntschaft mit Eduard bildet ihr Gemüth eine fest verschlossene Knospe. Erst durch den warmen Strahl der Liebe erschließt sich dieselbe und entwickelt sich ihr ganzes Wesen zur vollen Blüthe. Ihr inniges, so unendlich liebefähiges, ja einzig zur Liebe geschaffenes Gemüth nimmt wie ein klarer Spiegel das Bild des Geliebten willig in sich auf. Die Liebe erscheint ihr als ein nothwendiges Ergebniß ihres Daseins. Der Gedanke an die Strafbarkeit ihres Gefühls, die Erwägung, daß sie in der Neigung zu dem Gatten einer Andern einen frevelhaften Eingriff in fremdes Recht und in die Heiligkeit der Ehe begeht, kommt ihr gar nicht in den Sinn. Die Anwesenheit des offen und ohne Scheu im Ehebruch lebenden Paares, des Grafen und der Baronesse, trägt nicht wenig dazu bei, ihr jeden Zweifel an der Rechtmäßigkeit ihrer Liebe, wo ein solcher wie durch Ahnung in ihr aufsteigen will, zu benehmen. So giebt sie sich denn auch ihrer Neigung zu Eduard hin ohne Scheu und Hehl, mit ganzem, vollem, überströmendem Herzen. — Da bricht in dem Tode des Kindes ein entsetzliches Unheil über sie herein. Obwohl selbst ohne Schuld daran, ist sie doch die Veranlasserin solchen Unglückes; dadurch wird sie zu einer hochtragischen Gestalt. Aber dieses Unglück schlägt zu ihrem Heil aus: dadurch werden ihr die Augen über das Verbrechen geöffnet, in welchem sie unbewußt begriffen war; dadurch wird sie veranlaßt, sich die neue Bahn fürs Leben vorzuzeichnen. „Auf deinem Schoße ruhend", spricht sie zu Charlotte, „halberstarrt wie aus einer fremden Welt vernehm' ich abermals deine leise Stimme über meinem Ohr; ich vernehme, wie es mit mir selbst aussieht; ich schaudere über mich selbst; aber wie damals habe ich auch diesmal in meinem halben Todesschlafe mir meine neue Bahn vorgezeichnet. Ich bin entschlossen, wie ich's war, und wozu ich entschlossen bin, mußt du gleich erfahren. Eduards werd' ich nie! Auf eine schreckliche Weise hat Gott mir



die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin. Ich will es büßen; und Niemand gedenke mich von meinem Vorsatz abzubringen."

Grade darin zeigt sich aber der Sieg der sittlichen Idee über die blinde Naturgewalt der Leidenschaft am glänzendsten, daß, wie mächtig auch die Liebe in Ottilie geworden ist, wie innig verwachsen, ja gleichsam identisch geworden mit ihrem ganzen Wesen dieselbe erscheint, sie dennoch, sobald sie von der Strafbarkeit ihrer Neigung überzeugt ist, sogleich zur Herrschaft über dieselbe gelangt und durch die Energie ihres Wollens ihre Liebe, oder wenigstens alles Sündliche an derselben aus ihrem Herzen verbannt. Auch die Art der Sühne, die sich Ottilie für ihr ferneres Leben vorzeichnet, ist die einzig richtige und gesunde, nämlich: eine edle, nützliche, unermüdete Berufsthätigkeit als Lehrerin und Erzieherin in der früher von ihr besuchten Pension. „Findet man mich", sagt sie zur Tante, „freudig bei der Arbeit, unermüdet in meiner Pflicht, dann kann ich die Blicke eines Jeden aushalten, weil ich die göttlichen nicht zu scheuen brauche." Von dem Verhältniß zu einem andern Manne will sie zwar nichts wissen, und als die Tante auf die Möglichkeit einer Verbindung mit dem Gehilfen in der Pension hindeutet, erwidert sie: „So gut und verständig als der Freund ist, ebenso hoffe ich, wird sich in ihm auch die Empfindung eines reinen Verhältnisses zu mir entwickeln; er wird in mir eine geweihte Person erblicken, die nur dadurch ein ungeheures Uebel für sich und Andere vielleicht aufzuwiegen vermag, wenn sie sich dem Heiligen widmet, das uns, unsichtbar umgebend, allein gegen die ungeheuern, zudringenden Mächte beschirmen kann." Aber ebenso aufrichtig und unbedenklich giebt sie Charlotten das Wort, sich in keinerlei Verhältniß, ja nicht einmal in eine Unterredung mit Eduard einzulassen. Aber freilich, diese ganze Berechnung hatten die Frauen gemacht, ohne einen wesentlichen Factor, nämlich Eduard selbst, dabei in Betracht zu ziehen. Durch ihn wird der ganze schöne Plan zerstört. Als Ottilie, schon auf der Reise in die Pension begriffen, in dem bekannten Wirthshause ankommt, drängt er sich an sie heran, und bestürmt sie schriftlich und mündlich mit seinen leidenschaftlichen Anträgen. Zwar ihrem Gelübde gegen sich selbst und Charlotte bleibt sie buchstäblich treu; sie hält ihn mit jener sprechenden bittenden Gebärde von sich fern, kein Wort kommt gegen ihn über

ihre Lippen, seine letzte Frage, ob sie ihm angehören wolle, verneint sie mit entschiedener Gebärde; aber sie hat die Erfahrung gemacht, daß vor Eduards ungestümer Leidenschaftlichkeit ihr eigener fester Entschluß der Trennung nicht aufkommen kann, und daß jeder neue Versuch derselben von ihrer Seite, ebenso wie dieser erste, von ihm gehindert werden würde; kurz, daß sie nichts vor neuer Sünde retten, nichts das Hinderniß zu einer Versöhnung zwischen Eduard und Charlotte aus dem Wege räumen könne, als ihr Tod.

So läßt sie denn das Schicksal seinen Gang gehen. Sie kehrt zu Charlotte zurück. Aber ihr ganzes nun noch folgendes Leben ist eigentlich nichts weiter, als eine Ablösung ihres Geistes von allem Irdischen, Vergänglichen, Körperhaften. Den Gebrauch der Rede gegen ihre Umgebung versagt sie sich bis zu ihrem letzten Athemzuge, wo sie, um Charlotte den Preis ihres Opfers zu sichern, Eduard das Versprechen abnimmt, das Leben nicht eigenwillig zu verlassen; der körperlichen Nahrung enthält sie sich immer mehr und endlich ganz. Der geheimnißvolle Zug der beiden wahlverwandten Wesen zu einander offenbart sich in dieser letzten Zeit des Zusammenseins noch mit verdoppelter Stärke, aber er überzeugt sie nur um so mehr von der Nothwendigkeit ihres Todes. So wird sie denn eine Märtyrerin ihrer Liebe. Da die Liebe den Gesammtinhalt ihres Daseins ausgemacht, da ihr Leben gewissermaßen nur das Gefäß für ihre Liebe gebildet hatte, so muß, indem die Liebe aus ihrem Herzen gerissen wird, das Gefäß zerbrechen, ihr irdisches Leben zum Opfer fallen. Die Macht ihres sittlichen Willens erhebt ihre Seele selbstbewußt in das Reich der Freiheit, aber die Naturmacht der Leidenschaft zertrümmert dabei ihre irdische Existenz. Mit diesem heroischen Siege, in dem sie ihr eigenes brechendes Herz zum Opfer für das unbewußt begangene Verbrechen darbringt, ist aber auch das Vorangegangene völlig gesühnt, ja sie wird dadurch mit dem verklärenden Schimmer des Martyriums umgeben, was der Dichter dadurch andeutet, daß er an ihrer Leiche, wie bei der einer Heiligen, durch die merkwürdige Rettung ihrer Dienerin Nanny eine Art Wunder geschehen läßt. Dies Ereigniß nach ihrem Tode hat der Dichter in den entschiedensten Gegensatz gestellt zu jener Scene aus ihrem frühern Leben, wo sie in dem Tableau die heilige Jungfrau darstellte. Eine solche Darstellung, zu welcher sie sich selbst nur mit dem höchsten



innern Widerstreben, auf den dringenden Wunsch des Architekten, der bei seiner stillen, schwärmerischen Liebe zu ihr allerdings nur die reine Himmelskönigin in ihr sah, hatte bewegen lassen, erscheint uns dort als ein harter Widerspruch, als eine bittere Ironie auf die Wirklichkeit. Sie selbst ahnt, ohne sich auch dessen bei dem völligen Mangel an Klarheit über ihren damaligen Zustand bewußt zu sein, diesen Widerspruch, daß sie, die in die blinde Naturgewalt einer unsittlichen Leidenschaft bewußtlos Verstrickte, als die reine, über allem irdischen Zwiespalt erhabene, selige Jungfrau erscheinen soll. Auch wird von dem einzigen, ruhig und unbefangen über diese Darstellung Urtheilenden, dem Gehilfen aus der Pension, trotz seiner Neigung zu Ottilien, diese Profanation entschieden mißbilligt.

Ein mildes Licht über Ottiliens Wesen verbreiten auch die Auszüge aus ihrem Tagebuch, die an dem sprichwörtlich gewordenen „rothen Faden" ihre innerste Natur kenntlich machen. Es sind nicht, wie die gewöhnlichen Tagebuchnotizen, Selbstbespiegelungen, Reflexionen über ihr eigenes Wesen, wie denn Ottilie zu der Zeit, wo dieselben gemacht sind, noch weit entfernt ist von jeder Selbsterkenntniß, ja an eine Prüfung ihres Wesens gar nicht einmal denkt; sondern Betrachtungen über die außer ihr liegende Welt, die diesseitige sowohl als die jenseitige, treffende Maximen, die aus ihren Beobachtungen an den Menschen ihrer Umgebung abgezogen sind. Ueber alle aber ist ein, nur durch das Gefühl wahrnehmbarer, Zauber zarter Weiblichkeit und herzlicher Innigkeit ausgegossen, und dies eben ist jener rothe Faden, der sich durch sie sämmtlich hindurchzieht.

Wir haben in dem Vorangegangenen gesehen, wie der Dichter Schuld und Strafe, ohne das sittliche Gleichgewicht zwischen beiden zu verschieben, mit Rücksicht auf die für ihn vor allen Dingen maßgebenden Gesetze der Kunst, behandelt hat. Von demselben Standpunkte ist nun auch der Schluß des Romanes durchaus gerechtfertigt. Der Sünde war die Strafe auf dem Fuß gefolgt. Aber diese Strafe hat denn auch ihre Grenze mit dem Leben. Wenigstens kann der Dichter nicht anders das Strafgericht an den Schuldigen sich vollziehen lassen. Denn was über das Leben hinausliegt, entzieht sich unserer Betrachtung und Erfahrung, und der Dichter, zumal der Romandichter, kann uns eben nur ein Gemälde des Wirklichen, Erfahrungsmäßigen geben. Es wäre allerdings sehr bequem für ihn,

wenn er diesen schwierigsten Theil seiner Aufgabe umgehen, und die Bestrafung der Schuldigen dem ewigen Gericht überlassen könnte; aber grade das würde sein Werk um alle poetische Gerechtigkeit bringen. Nein, er muß das Gericht Gottes sich schon im Leben der Schuldigen vollziehen lassen und kann nach seiner eigenthümlichen Aufgabe auch nur so sittlich wirken. Die Kunst aber muß endlich Versöhnung, Beruhigung gewähren. Nachdem nun der Dichter uns im Verlauf des ganzen Romans das menschliche Herz in dem Zustande der Aufregung, der Leidenschaft, ja des wildesten Sturmes und Aufruhres gezeigt hat, erlangen am Abschluß desselben die wildbewegten Herzen endlich den ersehnten Frieden, sie hören zu toben auf und stehen still in der erhabenen Ruhe des Grabes. Und in derselben Kapelle, die der ebenfalls unglücklich, aber mit fast überirdischer Reinheit liebende Architekt ausgeschmückt hatte, auf demselben Friedhofe, den Charlotte so freundlich gereinigt und gesäubert, der, wie er früher in der Verwirrung der Gräber und Monumente ein Bild des unruhigen und verworrenen Seelenzustandes der Liebenden war, nunmehr in seiner friedlichen Heiterkeit ein Abbild ihres endlich errungenen Seelenfriedens abgiebt: auf diesem Friedhofe und in dieser Kapelle „ruhen die Liebenden bei einander. Friede schwebt über ihrer Stätte; heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“

In Bezug auf die künstlerische Composition des Romanes gehören die Wahlverwandtschaften zu dem Allervorzüglichsten, was Goethe je geschrieben hat. Durch strenge Einheit des Planes zeichnen sie sich noch vor Wilhelm Meisters Lehrjahren, durch maßvolle Darstellung vor Werthers Leiden aus. Ueberall treten die Charaktere wieder durch die Wirkung des Contrastes in das klarste Licht, und nicht allein stehen einander so die einzelnen Personen: die Gefühlsmenschen, Ottilie und Eduard, den besonnenen Verstandesmenschen, Charlotte und dem Hauptmann, und wiederum in anderer Art Ottilie, die nur in einer rein innerlichen Gefühls- und Gemüthswelt lebt, Lucianen, dem herz- und gemüthlosen, nur auf das Aeußerliche gerichteten Weltkinde, gegenüber; sondern es ist auch in dem Romane auf das wirksamste der Contrast zwischen den handelnden Menschen überhaupt, deren Herz von den wildesten Leidenschaften durchwühlt wird, zu dem



stillen Frieden der Natur hervorgehoben. Zu diesem Zwecke sind die umständlichen Schilderungen der neuen Parkanlagen, gleichsam wie Ruhepunkte, in die Darstellung des wilden Kampfes der Leidenschaften hineingeflochten; zugleich aber weisen sie auch stets auf den Grundgedanken der ganzen Dichtung hin: wie der Mensch der Natur außer ihm das Siegel seines bildenden Geistes aufprägt, der in ihm selbst waltenden Naturmacht der Leidenschaft aber aus Mangel an Energie seines sittlichen Willens oft nicht Herr zu werden vermag.

Ganz besonders entwickelt der Dichter in diesem Roman seine Kunst, die Handlung bis ins kleinste Detail aufs genauste und befriedigendste zu motiviren, so daß nichts in derselben überraschend, unwahrscheinlich oder gar unerklärlich, und alles Folgende immer schon in dem Vorhergehenden planvoll angelegt und vorbereitet erscheint. Wir weisen z. B. auf die kunstvolle Exposition des Romanes hin, wo wir gleich im Anfange ungesucht von den Schicksalen und dem Charakter der handelnden Personen alles erfahren, was zum Verständniß des Nachfolgenden nothwendig ist, und können es uns nicht versagen, auch wenigstens einzelne derartige Züge aus dem weitern Verlaufe des Romanes hervorzuheben. Dahin gehört z. B. die mehrmalige Anführung der Teiche bei den Platanen gleich zu Anfange der Erzählung, die vorspielartige Episode mit dem Ertrinkenden bei der Einweihung des Hauses, die Erwähnung von Ottiliens Bootfahrten auf dem See und die eingeschaltete Novelle des Engländers von den wunderlichen Nachbarskindern, welche alle den Zweck haben, die Aufmerksamkeit des Lesers auf jenen Platz hinzulenken, auf dem späterhin durch das Ertrinken des Kindes die Handlung eine so tragische Wendung nimmt, und auf dies Ertrinken selbst vorzubereiten; ferner die vorläufige Erwähnung der steifen Handschrift Ottiliens, ihres einseitigen Kopfschmerzes, ihres mäßigen Essens, jener bezeichnenden bittenden Gebärde schon in dem Briefe des Gehilfen aus der Pension: alles Züge, die bei ihrer spätern Wiederaufnahme so bedeutungsvoll in die Handlung eingreifen; sodann die genaue Schilderung des Kirchhofes und der Kapelle, namentlich jene merkwürdige Stelle, wo Ottilie, nach völliger Vollendung und Aufräumung der letztern durch den Architekten, zum ersten Mal dieselbe betritt, und nun im Geiste gleichsam vorempfindet, was späterhin, wo ihre Leiche in jener Kapelle ruhte, in Wirklichkeit eintrat: „als

wenn sie wäre und nicht wäre, als wenn sie sich empfände und nicht empfände, als wenn dies alles vor ihr, sie vor sich selbst verschwinden sollte"; endlich die Scene zwischen Luciane und dem jungen Mädchen, das jene von ihrem Trübsinn heilen wollte, und das wiederum nur ein Vorbild zu Ottilie bilden soll. Und so ließen sich noch hundert kleine Züge anführen, die vom Dichter an passender Stelle auf die ungesuchteste Weise und doch mit weiser Absicht eingeflochten sind, um das Nachfolgende vorzubereiten und es in seiner ganzen, vollen Wirkung erscheinen zu lassen. — Dabei ist der Stil in dem Roman von einer Glätte und Feinheit, wie er in dem Maße selbst von Goethe nur in wenigen seiner Dichtungen erreicht worden ist.

## XI. Faust.

Die erste Idee zum Faust reicht in die frühsten Zeiten von Goethes dichterischer Thätigkeit hinab, und wiederum war der Faust das letzte Stück seines Alters, mit dem er im Jahre 1831 sein poetisches Wirken abschloß. Also sein ganzes Leben hindurch, über 60 Jahre lang, hat er an dieser großartigsten und bedeutsamsten Schöpfung seines Genius gearbeitet, zwar mit großen, Jahre und Jahrzehnte langen Unterbrechungen, aber doch immer wieder zu dem anziehenden und in seiner ganzen Tiefsinnigkeit von ihm wohl erkannten Stoffe zurückkehrend. Schon im Jahre 1769, als Goethe wegen einer lebensgefährlichen Krankheit seine juristischen Studien in Leipzig unterbrechen und zur Wiederherstellung seiner Gesundheit in die Heimath zurückkehren mußte, scheint sich ihm, als er während seiner langsamen Genesung im Elternhause unter Andern auch eine Zeit lang ganz ernsthaft alchymistische Studien trieb, diese Idee aufgedrängt und zu einem poetischen Entwurf gestaltet zu haben; wenigstens erwähnt er in „Wahrheit und Dichtung" selbst, daß er während seines unmittelbar darauf folgenden Aufenthaltes in Straßburg die Entwürfe zu seinem Götz von Berlichingen und zum Faust besonders sorgfältig vor Herder verheimlicht habe, daß aber von beiden damals noch nichts aufgeschrieben gewesen sei. Erst nach der Abfassung des Götz und Werther, seit 1773, scheint der Dichter die Arbeit am Faust eifriger betrieben zu haben. Namentlich müssen die Scenen zwischen Faust und Gretchen schon damals entstanden sein; denn sie gaben einem

ehemaligen Straßburger Genossen Goethes, Wagner, dem der Dichter sie unvorsichtigerweise mitgetheilt hatte, den Stoff zu einem, nicht lange darauf erschienenen Trauerspiel „Die Kindesmörderin“. In Weimar wurde von Zeit zu Zeit der Faust wieder vorgenommen, das Vorhandene verbessert und einiges Neue hinzugedichtet; 1787 auf der Reise in Italien, im Garten der Villa Borghese entstand die Scene in der Hexenküche. Bald darauf sah sich Goethe, damals wie es scheint an der Vollendung des Werkes verzweifelnd, veranlaßt, den Faust als Fragment im 7. Bande der ersten Gesammtausgabe seiner Werke (bei Göschen in Leipzig) zu veröffentlichen. Erst nach der nähern Bekanntschaft mit Schiller und nach Vollendung von Hermann und Dorothea und Wilhelm Meisters Lehrjahren, wandte Goethe, von Schiller unmittelbar dazu veranlaßt, seine Aufmerksamkeit dem Faustfragmente von Neuem zu und beendigte in den folgenden Jahren unter steter, eingehender Berathung mit seinem edeln Dichterfreunde und unter directem Einflusse desselben nicht nur den ersten Theil des Faust, sondern brachte auch schon einige der bedeutendsten Stücke des zweiten Theiles, z. B. die Helena, zu Stande. Der erste Theil des Faust, wie er jetzt vorliegt, erschien übrigens erst einige Jahre nach Schillers Tode, 1808. In demselben ist jenes 1790 erschienene Fragment erst zu einem zusammenhängenden Ganzen gestaltet und zu einem tragischen Abschluß gebracht. Es ist nämlich, abgesehen von der Hinzufügung der Zueignung und der beiden Prologe, nach der ersten Scene mit Wagner, alles zunächst Folgende: Fausts zweiter Monolog (Selbstmordentschluß und Vereitelung seiner Ausführung durch die hereinklingenden Osterglocken), Scene vor dem Thor, Fausts Wanderung mit Wagner (Erscheinen des Pudels), Scene in Fausts Studirzimmer (Uebersetzung des Johannisevangeliums, Auftreten des Mephistopheles, Gesang der Geister), die zweite Scene mit Mephistopheles (der Pact mit dem Teufel) bis zu den Worten:

„Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,
Soll ich in meinem innern Selbst genießen &c.“

eingeschaltet; sodann im Folgenden nach der Scene im Zwinger: die Straßenscene vor Gretchens Thür (Valentins Monolog, sein Kampf mit Faust, seine Ermordung und der Fluch des Sterbenden über die Schwester) hineingefügt, und endlich das ganze Ende der Tragödie, von der Scene im Dom, mit der das Fragment schließt, bis zum Schluß neu hinzugekommen. — Nach dem Erscheinen dieses ersten Theiles ruhte Goethes Thätigkeit am Faust beinah zwei Decennien lang. Erst 1825 begann er mit erneuertem Eifer die Ausarbeitung des zweiten Theiles und vollendete diesen 1831, ein Jahr vor seinem Tode, indem er das Manuscript desselben, eingesiegelt als Vermächtniß für die Nachwelt, dem treuesten Freunde seines Alters, Eckermann, mit der Bestimmung, daß es erst nach seinem Tode gedruckt und veröffentlicht werden sollte, übergab.



Es ist leicht begreiflich, daß bei dieser Entstehung des Faust durch die oftmalige Unterbrechung und sechzigjährige Dauer der Arbeit die Einheit des Planes erheblich hat leiden müssen. Doch ist dies weniger im ersten Theil der Tragödie merkbar, wo durch geschickte Hineinfügung der später gedichteten Scenen, in welchen die Fäden des ursprünglichen Planes alle wieder aufgenommen, organisch weitergeführt und zu der großen tragischen Katastrophe zusammengeknüpft sind, sich doch ein großes poetisches Ganze ohne wesentliche Lücken gestaltet hat. Viel auffallender macht sich dieser Mangel an Einheit zwischen dem ersten und zweiten Theil der Tragödie und innerhalb dieses zweiten Theiles selbst geltend, in welchem auch nach der scheinbaren Vollendung noch viel Fragmentarisches übrig geblieben ist und der organische Zusammenhang zwischen den einzelnen Scenen nicht selten vermißt wird. Außerdem kommt dieser zweite Theil, als ein Ergebniß versiegender Schöpferkraft und erkaltender Phantasie, wie sie auch bei dem begabtesten Dichtergenie das vorrückende Alter mit Nothwendigkeit herbeiführt, an poetischem Werthe dem ersten Theil bei Weitem nicht gleich, indem der Dichter in jenem den Mangel schöpferischer Kraft und frischer Begeisterung durch frostige Allegorien und eine unklare Symbolik zu ersetzen gesucht hat. Nach Goethes eigener Aeußerung in einem Briefe an Zelter „hat ein guter Kopf und Sinn schon zu thun, wenn er sich will zum Herrn machen von allem dem, was in den zweiten Theil hineingeheimnißt ist“. Geheimnisse zu bieten und Räthsel den Lesern aufzugeben, ist aber gewiß nicht die Aufgabe der Poesie. Während der Dichter grade das Allgemeine stets individualisiren muß, ist im zweiten Theile des Faust umgekehrt alles Individuelle ins Allgemeine, ja ins Vague und Unbestimmte aufgelöst; und während im ersten Theile der Tagödie ein großartiges Gemälde von allgemein menschlichem Interesse und

welthistorischer Bedeutung gegeben ist, muß im zweiten Theil der Leser sich gar häufig in den engen Kreis der persönlichen Anschauungen des alternden Dichters hineinversetzen; während dort ein großes, die ganze Menschheit bewegendes Problem zu plastisch-dichterischer Gestaltung kommt, bilden hier oft unbedeutende, meist literarische Fragen den, mühselig unter der allegorischen Hülle hervorzusuchenden Kern der Dichtung. Man kann freilich nicht in Abrede stellen, daß auch im zweiten Theile des Faust einige hochpoetische, ja wahrhaft glänzende Partien vorkommen; dahin gehört z. B. die ganz im edelsten Geiste der antiken Poesie verfaßte, übrigens noch in des Dichters bester Zeit entstandene Helena, deren Einfügung in das Ganze indes auch trotz aller Bemühungen des Dichters etwas Gezwungenes und Willkürliches behalten hat, und der durchaus edel gehaltene, für das Verständniß der ganzen Dichtung unentbehrliche Schluß; aber im Allgemeinen wird man doch, bei aller hohen Achtung vor manchem andern Erzeugniß des goetheschen Alters, zugeben müssen, daß der zweite Theil des Faust, ähnlich wie Wilhelm Meisters Wanderjahre, die Spuren greisenhafter Impotenz an sich trägt. Jedenfalls beruht die hohe Berühmtheit und die Verbreitung über die ganze Welt, die sich Goethes Faust mit Recht erworben hat, ausschließlich oder wenigstens entschieden vorherrschend auf dem ersten Theil der Tragödie. Deshalb erscheint es auch zulässig, ja für unsern Zweck geboten, daß wir unsere Erläuterung und Beurtheilung vorzugsweise dem ersten Theile des Faust widmen, und den zweiten, ohne genauer auf denselben einzugehen, nur insoweit berücksichtigen, als die Bezugnahme auf denselben zum Verständniß der Idee des ganzen Dichterwerkes, also auch des ersten Theiles und der in diesem dargestellten Handlung erforderlich ist.

Die Faustsage, die Goethe in seiner Tragödie bearbeitet hat, bildete sich im 16. Jahrhundert. Der Held derselben ist eine unzweifelhaft historische Person, jedoch nicht jener Johann Fust oder Faust, der, ursprünglich Goldarbeiter in Mainz, sich hernach mit Johann Gutenberg und Peter Schöffer an der Erfindung der Buchdruckerkunst betheiligte und schon 1466 in Paris starb, sondern ein Doctor Johann Faust aus Kundlingen oder Knittlingen, einem Städtchen in Würtemberg, nahe bei Maulbronn gelegen, der im Anfange des 16. Jahrhunderts in Deutschland sein Zauberwesen trieb, ein



Zeitgenosse des Theophrastus Paracelsus und Philipp Melanchthon, welchem letztern er persönlich bekannt war, der in Krakau die Medicin und daneben die Magie studirte, hernach sich unstet und abenteuernd in ganz Deutschland umhertrieb, aller Orten seine Zauberstücke sehen ließ und durch dieselben sich einen solchen Ruf bei der abergläubischen Menge erwarb, daß er schon bei seinen Lebzeiten als der berühmteste Schwarzkünstler galt und bald nach seinem Tode zum Träger aller sagenhaften Erzählungen des Wunder- und Aberglaubens jener Zeit wurde. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstand ein Volksbuch vom Dr. Faust, in welchem alle über Faust im Volke umlaufenden Sagen zusammengefaßt und zu einem Ganzen vereinigt sind; desgleichen schon eine rohe dramatische Bearbeitung dieses Stoffes in dem Puppenspiel vom Dr. Faust, in welchem die Sage mehr von ihrer burlesk-humoristischen Seite aufgefaßt ist, sowie eine englische Tragödie „Faust“ von Marlowe, die aus einer englischen Uebersetzung des deutschen Volksbuches den Stoff entlehnt hat. Aus diesen Quellen hat auch Goethe den Stoff seiner Tragödie geschöpft. Der Inhalt der Sage ist in aller Kürze folgender: Faust in seinem unersättlichen Durste nach übermenschlichem Wissen und nach übersinnlichen Kräften citirt durch magische Beschwörung den Teufel und verschreibt ihm mit seinem eigenen Blute seine Seele; der Teufel macht ihm dagegen die Kräfte der Natur unterwürfig, gewährt ihm den Zaubermantel und giebt ihm als dienstbaren Geist den Mephistopheles bei, der alle seine Wünsche erfüllen muß. Mit seiner Hilfe holt Faust die Helena, das schönste Weib des Alterthums, aus der Hölle wieder auf die Erde zurück, zeugt mit ihr einen Sohn, Justus Faust, und wird zuletzt, nach einem Leben wüsten Genusses, aber hoher Berühmtheit, zur Strafe seiner Sünden vom Teufel geholt. Auch viele einzelne Züge seiner Bearbeitung hat Goethe schon dem alten Volksbuche entnommen, z. B. jenen Pudel, der die Menschengestalt annehmen konnte, und in den verwandelt sein dienstbarer Dämon ihn gewöhnlich begleitete, die Wunderkraft des Krystallsehens, die Scene in Auerbachs Keller, die Person seines Famulus Wagner u. s. w.

Dieser, in ihrer ursprünglichen Gestalt, wie man sieht, ziemlich rohen Sage hat nun Goethe, nach seiner Weise frei mit ihr schaltend, sie durch den Reichthum seiner unerschöpflichen Phantasie ver-

tiefend und mit der Sicherheit eines gebornen Kunstgenies nach höheren poetischen Gesetzen umgestaltend, einen Geist eingehaucht, der sein Werk zu einem der tiefsinnigsten und großartigsten Erzeugnisse des dichterischen Genius überhaupt gemacht hat. — Wie Goethe in jedem seiner Werke gewissermaßen einen Theil seiner eigenen Geschichte gegeben, in jedem eine bestimmte Gemüthsrichtung, einen bestimmten Seelenzustand, der ihn entweder eine Zeit lang ausschließlich, oder dauernd neben andern beherrscht und gefesselt hat, gleichsam von sich abgelöst und zu einer freien poetischen Gestaltung umgebildet hat; wie er in jedem, so zu sagen, mit einer besondern Seite seines Wesens Abrechnung gehalten und in gewissem Sinne sich selbst geschildert hat, so ist dies auch in deutlich erkennbarer Weise im Faust geschehen. Der Dichter sagt hierüber selbst in „Wahrheit und Dichtung": „Die bedeutende Puppenspielfabel klang und summte gar vieltönig in mir wieder. Auch ich hatte mich in allem Wissen umhergetrieben und war früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen. Ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weise versucht, und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen." Auch in vielen einzelnen Zügen der Dichtung lassen sich deutliche Beziehungen auf des Dichters eigene Lebensschicksale und Erfahrungen nachweisen. So erinnert Gretchen nicht bloß durch ihren Namen, sondern auch durch ihr ganzes Wesen an Goethes erste Jugendliebe, wie er sie noch als Greis in „Wahrheit und Dichtung" mit solcher jugendlichen Wärme uns schildert; in der Scene vor dem Thor ist eine leicht erkennbare Schilderung der nächsten Umgebungen seiner Vaterstadt Frankfurt a. M. enthalten; die Brockenscene weist deutlich auf seine Harzreisen, Fausts Liebe zu Helena und die Vereinigung mit ihr auf classischem Boden auf den leidenschaftlichen Zug seines Herzens zur Antike und seinen Aufenthalt in Italien hin; in dem Vorspiel auf dem Theater liegt eine Hinweisung auf seine eigene Theaterdirection, in der Kaiserschlacht des zweiten Theiles auf seinen eigenen Feldzug nach Frankreich in Begleitung des Herzogs von Weimar, in dem großen Maskenzuge am Kaiserhofe auf die beliebten Maskenfeste in Weimar. Ebenso finden sich im Faust zahlreiche Hindeutungen auf seine eigenen Jugendbeschäftigungen mit der Alchymie, seine spätern eifrigen Naturstudien, seine Beziehungen zum Fürstenhofe in Weimar. Besonders treten Goethes literarische Beziehungen zu seinen Zeitgenossen in



Titanias und Oberons goldener Hochzeit und im zweiten Theil deutlich hervor, namentlich sein Verhältniß zu Lord Byron, den er von allen zeitgenössischen Dichtern seines höhern Alters am meisten schätzte und dem er in seinem Euphorion (dem Sohne Fausts und der Helena, d. h. dem aus der Vermählung des Romantischen und Classischen entstandenen Repräsentanten der modernen Poesie) ein ehrendes Denkmal gestiftet hat.

Zunächst also sind es wieder eigene Erfahrungen und Erlebnisse, die Goethe im Faust geschildert hat. Diese Dichtung bietet aber auch zugleich ein Gemälde der ganzen Zeit, in der sie entstanden ist; sie spiegelt klar und deutlich den Charakter jener Sturm- und Drangperiode ab, der Goethes Jugend angehört. Auch in dieser Zeit offenbarte sich, wie in der des historischen Faust, ein ungesättigtes Streben nach neuer, sogar nach geheimer, übernatürlicher Erkenntniß, ein Ueberdruß an allem traditionell Ueberlieferten, an „der grauen Theorie", und ein titanisches Ringen nach den goldenen Früchten des Genusses am grünen Baum des Lebens. Es war eine Zeit der Unbefriedigtheit an dem von der Menschheit bis dahin Errungenen, des Suchens nach einem in dunkler Ferne unklar geahnten Ziele, des Hinausstürmens in das Ungemessene und Grenzenlose, eine Zeit, in welcher wenigstens jene jugendlichen Kraftgenies nichts anerkennen und gelten lassen wollten, was sie nicht selbst erlebt und genossen, erfahren und durchgemacht hatten. — Goethes Dichtung ist aber ferner durchaus national deutsch. Schon die Sage trägt in ihrer Innerlichkeit und Tiefe die Züge deutschen Nationalcharakters im Gegensatz zu der sonst ähnlichen Don-Juan-Sage der Südländer, die zwar leichte Anmuth, dabei aber auch Oberflächlichkeit und Frivolität zu ihrem Gepräge hat; und von diesem national-deutschen Gehalt hat Goethe seinem Stoffe nichts genommen, vielmehr denselben, wie im Götz von Berlichingen, durch seine Behandlung nur um so entschiedener hervorgehoben. So ist denn Goethes Faust voll nationaler Beziehungen in genauer Zeichnung der Localitäten, Zeiten, Sitten und Charaktere, vornehmlich im ersten Theile; aber auch im zweiten fehlen die directen Bezüge auf das deutsche Heimathland keineswegs: auch da wird das Leben am deutschen Kaiserhofe (Maximilians, mit dem auch die Sage schon Faust in Berührung bringt), die deutsche Reichsverfassung geschildert. — Jedoch auch

als Ausprägung national-deutschen Volkscharakters wäre die Faustidee noch in zu beschränkter Weise aufgefaßt: Nicht nur einen Menschen in seiner individuellen Entwickelung, als Repräsentanten seiner Zeit und seines Volkes, stellt der Faust dar, sondern den Menschen überhaupt, wie er einerseits gegenübergestellt ist dem mächtig auf ihn eindringenden All der Natur, wie er andrerseits, in seiner Doppelnatur aufgefaßt, sich selbst gegenübergestellt ist in Wissen und Wollen, Erkennen und Genießen, Gewißheit und Zweifel, Wahrheit und Irrthum. Jeder edeldenkende und kräftigstrebende Mensch hat einmal eine solche Faustnatur in sich selbst gefühlt und deren Schicksal in sich selbst durchlebt. Daher auch der Anklang, den der Dichter mit seinem Faust bei jedem edeldenkenden und kräftigstrebenden Menschen, welcher Nation, welcher Zeit, welchen Verhältnissen er auch angehören mag, findet, der Reiz dieser Dichtung für jeden, der sie einigermaßen erfassen kann, der wohlverdiente allgemeine Beifall, den dieselbe überall erlangt hat. — Durch eine solche Auffassung, wie sie nur dem universellsten Kunstgenie möglich ist, ist aus jener ursprünglich rohen Sage eine Dichtung von idealstem Schwunge und großartigster Wirkung geworden. — Die Grundidee des Faust, so schwer es ist, eine solche anzugeben, weil die Dichtung eine ganze Welt von Gedanken in sich schließt, scheint uns etwa folgendermaßen formulirt werden zu können: Die Tragödie soll die in der Brust jedes hochbegabten Menschen ruhende titanische Kraft des Wollens und Denkens in ihrem Ringen und Streben nach Macht und Wissen, in ihren Verirrungen und zerstörenden Wirkungen, dann in ihrer Läuterung und endlichen Heiligung und Verklärung vergegenwärtigen. Es soll gezeigt werden, wie dies Ringen und Streben, ursprünglich ein hoher und edler und die göttliche Natur des Menschengeistes bezeugender Trieb, den Menschen, sobald er sich von Gott, dem Urquell seines Daseins, ablöst und, einzig sich selbst vertrauend und sich selbst genügend, in seiner ungebändigten Zügellosigkeit die Schranken überspringt, die dem Menschen hier auf Erden von Gott gesetzt sind, den finstern Mächten der Hölle überliefert, wie er von diesen allmählich durch den sinnlichen Genuß immer mehr von Gott abgezogen und dem sittlichen Verderben zugeführt wird (Theil I); wie er, durch diesen Genuß übersättigt und doch nie befriedigt, sich alsdann zur That wendet (Theil II), jedoch auch in dieser kein



Genüge findet; wie er nun aber, durch die Schönheit geläutert (Theil II, Act 3) und durch dieselbe zur Heiligung vorbereitet, endlich durch die göttliche Gnade unter Vermittelung einer idealen Liebe, der Macht der Hölle entrissen, wieder mit Gott versöhnt und in die ewige Seligkeit eingeführt wird (Theil II, Act 5).

Faust hat das ganze Gebiet menschlichen Wissens rastlos durchmessen, da er aber in seinem bisherigen, auf die natürlichen Kräfte des Menschen angewiesenen Streben nach Wahrheit keine Befriedigung gefunden hat, sich der Magie ergeben und citirt nun mit ihrer Hilfe den Erdgeist; doch von diesem mit Hohn in seine menschlichen Schranken zurückgewiesen und durch die Unterredung mit seinem Famulus Wagner an seine Zugehörigkeit zu der kläglichen Alltagswelt dringend gemahnt, beschließt er, da das Leben seinen Durst nach Wissen nicht gestillt, es mit dem Tode zu versuchen, und greift nach dem Giftbecher; da ziehen ihn die hereinklingenden Osterglocken und das Lied von dem auferstandenen Weltheiland von dem letzten finstern Schritt zurück, und die Erinnerung an seine Jugendzeit, wo er in kindlichem Glauben jenen Zwiespalt mit sich selbst noch nicht gefühlt, giebt ihm für den Augenblick die Einigkeit mit sich selbst zurück. Aber alsbald folgt nach jener kurzen Erhebung ein um so gewaltigerer Rückschlag. Er flieht in die schöne, beim beginnenden Frühling neu erwachende Natur; aber die Natur kann auf ihn, der sie mit critisch grübelndem Verstande betrachtet, keinen dauernden Reiz mehr ausüben; er nimmt seine Zuflucht zu der einfachen Größe des Offenbarungswortes und beginnt die Uebersetzung des Johannisevangeliums; aber er kann das Bibelwort, das ihn sonst getröstet und erhoben, nicht mehr im Glauben fassen, er tritt mit seinen Ansprüchen und Ausstellungen ihm entgegen, und die Nacht des Zweifels umspinnt und verdüstert aufs Neue seine Seele. Dies ist der Moment, wo der Versucher sich ihm naht, den er in Gestalt des Pudels selbst mit sich gebracht hat. Der Pudel gestaltet sich zu dem Dämon Mephistopheles, und nachdem dieser sein Herz durch den Gesang seiner dienstbaren Geister eingeschläfert, ihm hernach Proben seiner Macht gegeben und durch seine versuchlichen Versprechungen ihn gefesselt, schließt Faust in seiner Verzweiflung mit dem Teufel einen Vertrag. Er verspricht ihm seine Seele, wenn er ihm Frieden und Beruhigung für seinen, in Zweifeln umhergeworfenen und gequälten Geist verschaffen könne. —

Der Teufel ist aber in Goethes Dichtung, abweichend von den rationalistischen Anschauungen seiner Zeit, nicht eine bloße Abstraction, die überhaupt durch die Poesie gar nicht darstellbar wäre, sondern der Dichter hat ihm ein eigenes, individuelles Leben, eine leibhaftige Persönlichkeit gegeben. Mephistopheles ist aber auch nicht der Fürst der Hölle selbst, sondern ein dienstbarer Geist desselben, in seinem Verhältniß zu Faust ein sogenannter spiritus familiaris, der ihm die Kräfte der Natur unterthänig macht, dafür aber seine Seele dem Reich der Hölle einverleiben soll. —

Mephistopheles unternimmt es nun, Faust „seine Straße sacht zu führen". Es ist dies im ersten Theil der Tragödie zunächst der Weg des sinnlichen Genusses, dessen sonnigste Höhen in dem Verhältniß zu Gretchen, und dessen schmutzigste Tiefen in der Blocksbergsscene sich darstellen. Faust schlägt diesen Weg desto begieriger ein, je länger er bisher, sein Leben in den bittersten Entsagungen zubringend, seine natürliche Sinnlichkeit von dem idealen Drange nach Erkenntniß hat völlig unterdrücken lassen. Für eine Weile kommt nun durch des Mephistopheles Einfluß die Sinnlichkeit zum Siege. Aber für die Dauer kann Faust doch auch auf diesem Wege keine Befriedigung finden; ja nach dem erschütternden, durch ihn veranlaßten Untergange Gretchens fühlt sein, nun auch durch Gewissensqualen zerrissenes Herz jenen unversöhnlichen Zwiespalt in seiner Brust mit um so tieferer Verzweiflung, und der mahnende Zuruf Gretchens: „Heinrich, Heinrich!", mit welchem der erste Theil der Tragödie schließt, erinnert ihn und uns an den Abgrund, dem er auf diesem Wege zueilt. —

Im zweiten Theile der Dichtung betritt Faust eine neue Bahn. Vom Genuß übersättigt, aber doch von demselben unbefriedigt, wendet er sich nun zur That. Zuerst sucht er am Kaiserhofe für Völkerwohl und Staatenglück zu wirken; hernach holt er die Helena, das antike Ideal weiblicher Schönheit, aus der Unterwelt hervor und sucht für sein ideales Streben nach dem Schönen Befriedigung; endlich auf eine reine practische Wirksamkeit hingedrängt, gewinnt er den Fluthen neues Land ab und sucht es zum Schauplatz regen Menschenfleißes und freien Menschenglückes umzugestalten; überall aber verkehrt sich sein ursprünglich edles, auf Beglückung der Menschheit gerichtetes Streben durch des Mephistopheles dämonischen Einfluß in



das Gegentheil, in Unheil und Verderben; und so auch auf dieser Bahn unbefriedigt, langt er endlich an der Grenze des menschlichen Witzes, bei der Ueberzeugung an, daß in diesem irdischen Leben nur in der Hoffnung, im Vorgefühl des höchsten Glückes eine relative Befriedigung zu finden sei; und nun tritt, als beim Dahinscheiden des hochbetagten und erblindeten Greises der Teufel sich seiner Seele bemächtigen will, die göttliche Gnade ins Mittel, die Goethe freilich, sie in der Tiefe ihres Wesens verkennend, nach der katholischen Lehre auffaßt, um die stellvertretende Gerechtigkeit der Heiligen, zumal Gretchens, benutzen zu können; und so wird denn Fausts Unsterbliches, geläutert durch den Kampf seines ganzen Lebens, in dem er sich trotz aller Verirrungen doch jenen idealen Zug seiner Seele erhalten hatte, der Macht der Hölle entrissen, mit Gott versöhnt und der ewigen Seligkeit theilhaftig.

Ob Goethe bei diesem Schluß zum Vortheil seiner Dichtung von der alten Volkssage, die bekanntlich den Faust der Hölle verfallen und vom Teufel holen läßt, abgewichen sei, wird von Vielen bezweifelt. Doch wurde er zu dieser Abweichung genöthigt, um die göttliche Natur jenes Triebes nach Wahrheit desto deutlicher hervortreten zu lassen, indem ja bei jeder Sünde und Verirrung Fausts sich doch die edle Natur seines ringenden Geistes kund thut, und einen Solchen nach des Dichters Meinung die göttliche Gnade nicht fallen lassen kann, sondern selbst von der Macht des Teufels erlösen muß, so daß also der Satz, den schon der Prolog im Himmel ausspricht: „Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt", durch den Schluß der Tragödie erwiesen wird. Auch wollte der Dichter durch diesen Schluß zeigen, daß auch das Böse in der harmonischen Weltordnung den Zwecken Gottes dienen müsse, und daß seine Zulassung daher in der göttlichen Weisheit ihre tiefe Begründung habe. Ein anderer Grund zu dieser Abweichung liegt in den Kunstforderungen des Dramas. Sollte Faust enden, wie ihn die Sage enden läßt, so war eigentlich schon mit der Verschreibung an den Teufel die Tragödie aus; denn wenn dieser Pact als absolut bindend gelten sollte, so war hernach gar kein Kampf zwischen dem bösen und guten Princip in Faust mehr möglich, und der Sieg des Bösen gleich von vornherein entschieden. Die Handlung des Dramas beruht aber einfürallemal auf dem Kampf

des Helden gegen die feindlichen Mächte, die ihm widerstreben, und zwar muß dieser Kampf mit voller Willensfreiheit unternommen und ausgefochten werden und mit dem Siege der Idee, für die gekämpft wird, enden, wenn auch der Held seiner endlichen Existenz nach in ihm unterliegt. — So also ist die endliche Rettung Fausts nicht allein sittlich gerechtfertigt, sondern sie war auch poetisch nothwendig.

Nachdem wir so versucht, die Idee und den Gang der Handlung in der ganzen Tragödie anzugeben, bedarf es noch, nach einer erläuternden Bemerkung über die Zueignung und die beiden Prologe, einiger Andeutungen über Fausts Verhältniß zu Mephistopheles, sowie über den Charakter der übrigen Personen in dem ersten Theil der Tragödie.

Die Zueignung, welche im Jahr 1797, eben als der Dichter diese Arbeit seiner Jugendjahre wieder vornahm, um das Faustfragment zu einem Abschluß zu bringen, gedichtet ist, spricht in vier schönen Stanzen die wehmüthige Erinnerung an die Zeit des Dichters, in der das Werk angefangen war, an seine damaligen Freunde und überhaupt an seine heitere, in Lust und Gefühl überströmende Jugend im Gegensatze zu dem Ernst der Mannesjahre und der Manneswirksamkeit aus. — In den beiden Prologen, die zu derselben Zeit gedichtet sind, giebt der Dichter eine doppelte Einleitung zu seinem Werk. In dem „Vorspiel auf dem Theater" werden zunächst die Verhältnisse geschildert, unter denen heutzutage ein Drama geschaffen und genossen wird, und unter deren Einfluß der Dichter steht, oder vielmehr, mit denen er zu kämpfen hat. Ferner werden die verschiedenen Momente, die in ihrer Vereinigung den modernen Dichter bilden, in den drei Personen des Vorspiels getrennt und auseinander gehalten und bilden zugleich in ihrer beschränkten Einseitigkeit einen heitern Gegensatz zu einander. Der Theaterdirector repräsentirt die gemeine Alltäglichkeit des großen Haufens, mit deren nur auf das Reale und Praktische gerichteten Tendenz ein ideales Streben stets zu kämpfen hat; die lustige Person — die heitere Genußsucht, die sich ihres Lebens freut und sich sonst um die ganze Welt und Nachwelt nicht kümmert, aber ohne alle ideale Lebensauffassung leicht jeder Würde ermangelt und zur bloßen Narrheit wird; der „Dichter" endlich, wie er in dem Prolog auftritt, in seiner einseitigen Idealität, die stets in höhern Sphären schwebt, die



Erde ganz unter den Füßen verliert und sich nur in idealen Träumen ergeht, bleibt ebenfalls hinter seiner wahren Aufgabe zurück, wenn ihm nicht etwas von dem realen praktischen Streben und der heitern Lebenslust der beiden andern Personen beigemischt ist. Zugleich ist aber doch auch in diesen drei Personen eine Beziehung auf das nachfolgende Drama selbst zu erkennen, indem sie nämlich als gleichsam vorbildliche Gestalten zu den Hauptpersonen des Stückes selbst gelten können. Nur sind in dem Stücke der Dichter und Theaterdirector gewissermaßen in der einen Person des Faust selbst vereinigt, in dessen Herzen ja eben auch diese beiden Gegensätze des Idealen und Materiellen, in welche seine Natur gespalten ist, mit einander ringen; an die Stelle der lustigen Person tritt aber in dem Stücke selbst Mephistopheles, der Schalk unter den Teufeln. — Directer geht der „Prolog im Himmel" auf das nachfolgende Drama selbst ein, zu dem er sich etwa so verhält, wie die Ouvertüre einer Oper zu dieser selbst. Es sind nämlich in demselben schon die Grundgedanken ausgesprochen, die Hauptmotive angegeben, die hernach im Faust selbst weiter ausgeführt und erschöpfend verarbeitet werden. Bekanntlich knüpft dieser Prolog an die beiden ersten Capitel des Buches Hiob im alten Testamente an, wo Satan ebenfalls unter den himmlischen Heerschaaren erscheint und in ähnlicher Weise von dem Herrn die Erlaubniß erhält, Hiob von Gott abzuziehen, wie hier dem Mephistopheles verstattet wird, Faust von Gott abzuziehen, was denn auch von dem Verderber mit satanischer Lust unternommen wird, aber hier wie dort mit gleich schlechtem Erfolge. Den Gedanken, „daß der gute Mensch in seinem dunkeln Drange", d. h. in seinem idealen Ringen nach Wahrheit, nicht verloren gehen kann und, obwohl er irrt, so lang er strebt, sich doch wieder auf den rechten Weg zurückfinden, und daß auch das Böse Gottes Zwecken dienen müsse, indem es den Menschen vor Erschlaffung, träger Ruhe und Sicherheit bewahre, Gedanken, deren Ausführung hernach in der ganzen Dichtung Goethes erfolgt, finden wir schon in diesem Prologe ausgesprochen.

Wie es nun dem Mephistopheles im ersten Theil der Tragödie gelingt, Faust in seine Schlingen hineinzuziehen, mag die folgende Darlegung zeigen. Nachdem Faust den Pact mit Mephisto geschlossen, sagt er seiner einsamen Gelehrtenzelle einfürallemal Valet und folgt seinem neuen Gefährten, nunmehr dem bösen Dämon seines Lebens,

in das rauschende Weltgetümmel, von einem Genuß zum andern, um auf diesem Wege die Befriedigung für Herz und Sinne zu finden, die er bei seinem bisherigen mühvollen Forschen in den Tiefen der Wissenschaft, bei seinem rastlosen Grübeln und Studiren vergebens zu erlangen gesucht hatte. Mephistopheles führt ihn nun zunächst in lustige Gesellschaft, zu einem Kreise zechender Studenten in Auerbachs Keller zu Leipzig. Anfangs ist das Treiben der neuen Genossen: Siebel, Altmayer, Brander, Frosch ꝛc., noch ziemlich harmlos. Als sie aber von Mephistos Zauberwein gekostet haben, offenbart sich immer mehr die Bestialität der allein dem materiellen Sinnengenuß hingegebenen Bande, so daß Faust sich von dieser Gesellschaft nun sogleich angewidert fühlt und so rasch als möglich dieselbe zu verlassen trachtet. Mephisto hat an dieser ersten Probe gesehen, daß es ihm nicht gelingen werde, Faust, so wie er da ist, in den Sinnentaumel des Genusses zu stürzen. Derselbe ist vor allen Dingen schon zu alt, um noch an den sinnlichen Freuden des Lebens volles Genüge finden zu können. Deshalb führt er ihn in die Hexenküche, um ihn durch einen Zaubertrank zu verjüngen. Die Hexe ist anfangs nicht zu Hause, Mephistopheles amüsirt sich bis zu ihrer Rückkehr mit den „zarten Thieren“, die der Hexe wunderliche Werkstatt in ihrer Abwesenheit bewachen, einer garstigen Meerkatzenfamilie. Faust blickt unterdeß von Ungefähr in einen Zauberspiegel und gewahrt dort die himmlische Bildung eines schönen Weibes: „Ists möglich“, ruft er aus, „ist das Weib so schön! So etwas findet sich auf Erden?“ In der That, in seiner abgeschiedenen Gelehrtenzelle hatte er sich wohl am wenigsten um die Reize der Frauen gekümmert; um so heftiger lodert jetzt in ihm die langunterdrückte Gluth der Sinnlichkeit auf. Mephistopheles merkt sich den Eindruck, den das Zauberbild auf Faust gemacht, und erkennt hieran den Weg, den er nun mit seinem Schüler einzuschlagen habe, und so beeilt er sich denn, nachdem die Hexe erschienen ist, und Faust unter den wunderlichsten Ceremonien den Zaubertrank von ihr erhalten und zu sich genommen hat, ihn mit einem Mädchen bekannt zu machen, das alsbald die ganze Gluth leidenschaftlicher Liebe in dem nun wieder jugendlich empfindenden Manne wachruft. Mit welcher teuflischen List und Klugheit er diese Gluth schürt, Faust von Verbrechen zu Verbrechen fortreißt und ihn antreibt, die Geliebte zu Grunde zu



richten, werden wir später bei der Besprechung von Gretchens Charakter sehen. Für jetzt nur noch wenige Worte über einige andere, mehr untergeordnete Personen des Stückes.

Wagner, Fausts Famulus, ist die Personification der vertrockneten, philisterhaften deutschen Stubengelehrsamkeit. Er bildet den Gegensatz oder vielmehr die Carricatur zu Faust. Völlig geistlos, begnügt er sich mit dem bloßen Einpacken aller möglichen, nutzlos aufgespeicherten Gelehrsamkeit; ganz ohne jenen Zug der Idealität, der Fausts Wesen über seine ganze Umgebung so hoch emporhebt, findet er volles Genüge an seinem todten, unfruchtbaren Wissen; dabei besitzt er ein gut Theil von jenem sprichwörtlich gewordenen deutschen Gelehrtendünkel. — Auch der Schüler steht im Gegensatz zu Faust, oder vielmehr er vergegenwärtigt uns den Faust, wie er am Anfange seiner Gelehrtenlaufbahn war, und zugleich giebt er dem Mephisto Gelegenheit, in seiner dämonisch-spöttischen, alles Gute negirenden Art sich über die verschiedenen Wissenschaften und ihre irdische Unvollkommenheit, die er einseitig als ihr Wesen darstellt, auszulassen. — Valentin, Gretchens Bruder und nach der Mutter Tode ihr einziger natürlicher Beschützer, ist der brave, über der Ehre der bis dahin unbescholtenen Familie eifrig wachende Soldat, der, je inniger er die Schwester geliebt hatte, um so tiefer ihren Fall und ihre Schmach empfindet, um so glühender ihren ruchlosen Verführer haßt. Um diesem aufzulauern und an ihm Rache zu nehmen, schleicht er sich bei Nacht zu Gretchens Schwelle heran; es gelingt ihm auch, Fausts habhaft zu werden; wüthend stürzt er sich auf ihn zum Kampf auf Leben und Tod; aber durch Mephistos dämonische Hilfe wird er von Faust mit leichter Mühe entwaffnet und niedergestoßen. Mit rücksichtsloser Gradheit öffnet er sterbend der Schwester die Augen über ihre Schande, im Gegensatz zu der gemeinen, ränkevollen Nachbarin, der Frau Marthe, die durch ihre Gelegenheitsmacherei hauptsächlich mit zu Gretchens Verderben beigetragen hatte. An ihm hätte die Schwester ohne Zweifel eine kräftige Stütze gegen Fausts und Mephistos Verführungskünste gefunden, wenn sie ihm statt Marthen vertraut und sich unter seinen Schutz begeben hätte.

Endlich haben wir noch über Gretchen, die reizendste unter allen Frauengestalten der goetheschen Dichtung überhaupt, eine etwas eingehendere Betrachtung hinzuzufügen, da das Verständniß ihres

Charakters, wie er in der Dichtung gezeichnet wird, nicht ohne Schwierigkeiten ist. Namentlich dürfte es Manchem unerklärlich sein, wie Gretchen, die edle, reine, unschuldige Natur, als welche sie sich zuerst in dem Stück darzustellen scheint, so tief und so rasch sinken konnte. Wir wollen im Nachfolgenden versuchen, dieses Bedenken zu beseitigen. In Gretchen hat der Dichter seine erste Liebe verkörpert, wie er es schon in der Zueignung andeutet:

„Gleich einer alten halbverklungnen Sage
Kommt erste Lieb' und Freundschaft mit herauf."

Daher der gewählte Name Gretchen; daher die liebliche Anmuth dieser Gestalt, die er in der That mit der Wärme der ersten Liebe behandelt hat. Gretchen ist ein Mädchen aus dem Volk in ihrer Schönheit und Unschuld, ihrer wunderbaren Gemüthstiefe und Innigkeit, ihrer ahnungsvollen Empfindung, aber auch ihrer engen Beschränktheit, ihrer an Fausts intellectuelle Größe lange nicht heranreichenden Einfachheit. Eine dauernde, beide Theile befriedigende Verbindung ist also gleich von Hause aus zwischen diesen beiden Wesen, die ihrer ganzen Lebenssphäre und ihrem Bildungsstande nach durchaus einander entgegengesetzt sind, gar nicht denkbar. Gretchen ist nicht ein der Wirklichkeit fremdes, engelhaftes Ideal, sondern ein Geschöpf von Fleisch und Blut, mit vielen herrlichen Vorzügen geschmückt, aber auch mit menschlichen Schwächen behaftet. Eine solche Schattenseite ihres Charakters ist ihr Zusammenhang mit Martha, ihrer gemeinen, selbstsüchtigen, klatschhaften, kupplerischen Nachbarin. Gretchen steht ferner nicht in dem richtigen, kindlichen Verhältniß zu ihrer Mutter. In der reizenden Schilderung, die sie Faust bei dem Zusammentreffen mit ihm in Marthens Garten von ihrem mühevollen, einförmigen Leben bei der Mutter macht, klingt ein Ton der Klage und Unzufriedenheit, ein Verlangen nach Lebensgenuß durch. Auch über die Fehltritte Anderer hat sie von der Frau Nachbarin gelernt, in eitler Selbstgerechtigkeit den Stab zu brechen, wie sie ja in der Scene am Brunnen von sich selbst sagt:

„Wie konnt' ich sonst so tapfer schmählen,
Wenn thät ein armes Mägdlein fehlen" u. s. w.

Zwar ist Gretchen Anfangs noch völlig unbefangen und unschuldig wie ein Kind; aber die angedeuteten Züge lassen uns mit Grund



für sie fürchten, wenn einmal eine starke Versuchung an sie herantreten sollte. Und diese Versuchung naht sich ihr nun mit gewaltiger, ja übermenschlicher Macht. Man darf nicht vergessen, daß es Faust nur mit Hilfe des Mephistopheles gelingt, sie zu verderben. Sie steht, seit sie mit Faust in Berührung getreten, gradezu unter dämonischem Einfluß. Der Einwand endlich, daß es Faust bei alledem allzuschnell gelänge, sie zu bethören, ist nur ein scheinbarer, nur durch allzuflüchtiges Lesen des Stückes veranlaßter. Im Faust nämlich ist unter allen Stücken Goethes am wenigsten die Einheit der Zeit beobachtet. So folgt in dem Stücke die Scene, wo Faust zum ersten Male mit Gretchen zusammentrifft, unmittelbar nach der Scene in der Hexenküche; in Wirklichkeit müssen wir uns aber zwischen beiden eine nicht unbedeutende Zwischenzeit denken. Die ganze brutale, freche Art, in der er sogleich bei ihr auf sein Ziel losgeht, beweist, daß er inzwischen Mephistos gelehriger Schüler gewesen ist, daß er grade in diesem Fache gehörige Uebung gehabt und sich bereits zum vollendeten Wüstling ausgebildet hat. Erst später, als er in Gretchens Zimmer getreten ist und ihm dort der Geist der Unschuld und Reinheit entgegenweht, verwandelt sich sein ursprünglich rein sinnliches Verlangen in ein edleres Gefühl. Faust hat übrigens auch auf Gretchen gleich bei der ersten Begegnung einen tiefen, unauslöschlichen Eindruck gemacht. Als sie in das Zimmer zurückkehrt, nachdem Faust und Mephisto es so eben verlassen haben, wird sie von einer drückenden Unruhe, von einer angstvollen Beklommenheit erfüllt, und in dieser Stimmung, in der sich bereits die erwachende Liebe, wie andrerseits die Ahnung von der Verunreinigung ihrer Atmosphäre durch die Anwesenheit Mephistos in ihrem jungfräulichen Heiligthum verräth, findet sie das Schmuckkästchen. Sie kann nicht widerstehen es zu öffnen und sich mit dem Geschmeide zu putzen, und so geht denn die von Mephisto ausgestreute Saat sofort wuchernd auf. Zum ersten Mal regt sich in ihrem unschuldigen Gemüth ein Zug von Eitelkeit, bricht aus ihrem Herzen ein Gefühl des Neides der Armen gegen die Reichen hervor. Auch zwischen der ersten und zweiten Versuchung mit dem Schmuckkästchen hat man sich eine Zwischenzeit zu denken. Gretchen hat Marthe zu ihrer Vertrauten gemacht und ist in ähnlicher Weise deren gelehrige Schülerin gewesen, wie Faust Mephistos: Sie „ist unruhvoll,

„Weiß weder, was sie will noch soll,
Denkt ans Geschmeide Tag und Nacht,
Noch mehr an den, der ihr's gebracht.“

Eine Probe der Früchte von Marthens Belehrungen haben wir nun in der Scene, als Gretchen das zweite Schmuckkästchen in ihrem Schrank findet. Sie übergiebt es jetzt nicht mehr der Mutter, sondern bringt es zu ihrer würdigen Frau Nachbarin, die sie darüber unterweist, wie sie sich doch trotz der Mutter des Schatzes erfreuen, und dieser „was vormachen“ könne. Als Mephistopheles eintritt, ist sie nicht unempfänglich für die Schmeichelei, daß er sie für ein vornehmes Fräulein hält, und geht auf seinen Vorschlag willig ein, bei seinem Wiedererscheinen, wo er seinen Freund, einen jungen, feinen Gesellen, mitbringen will, gegenwärtig zu sein, denn sie ahnt, daß derselbe mit dem heimlich geliebten Manne, der sie auf der Straße angeredet, und den sie damals, bei dem letzten, verstohlenen Umblick nach ihm, wohl noch in ihres jetzigen neuen Bekannten Gesellschaft erspäht haben mochte, sowie mit dem freigebigen Verehrer des Schmuckes dieselbe Person sei. Es folgt darauf, wiederum nach einem Zwischenraum von ein Paar Tagen die unvergleichlich schöne Gartenscene, wo wir die Anfangs noch erst halberschlossene Knospe der Liebe Gretchens sich vor unsern Augen zur schönsten Blüthe entfalten sehen, von dem ersten leisen, halbunbewußten Eingeständniß:

„Denkt Ihr an mich ein Augenblickchen nur,
Ich werde Zeit genug an Euch zu denken haben“

bis zu dem Jubelruf ihrer Seele: „Bester Mann, von Herzen lieb' ich Dich!“ Damit ist nun aber auch Gretchens Geschick entschieden. Von da beginnt die tragische Wendung desselben. Faust selbst fühlt dies, er zaudert, denn ihm graut vor der nächsten Zukunft, vor der weitern Entwickelung dieser Leidenschaft von ihrer und seiner Seite. Er ist aus Gretchens Nähe, aus der Stadt in die wilde Natureinsamkeit entflohen, um der Versuchung zu entrinnen. Mephistopheles folgt ihm dahin und sucht, indem er ihm Gretchens Kummer über seine Entfernung und ihre Liebessehnsucht ausmalt, die Gluth der Sinnlichkeit in ihm wieder anzufachen. Faust kämpft mit sich selbst und — wie man gleich bei des Mephistopheles Gewalt über ihn voraussieht — unterliegt. Er kehrt zu Gretchen zurück und wendet nun alle Künste der Verführung zu ihrem Verderben an. Er täuscht sie



durch ausweichende Antworten über seine Stellung zu Gott und dem Christenthum, die ihrem kindlich gläubigen Gemüthe am meisten Sorge macht, und über die Person seines Begleiters, vor dem ihre ahnende Seele Schauder und Entsetzen empfindet, wie er sie über seinen Namen getäuscht hatte. Er war ihr nur unter dem Namen „Heinrich“ bekannt, während er sich selbst in dem Monologe in Gretchens Zimmer „Hans“ nannte, wie ihm ja auch die Volkssage den Namen Johann giebt. So wird Gretchen durch seine geistige Ueberlegenheit, vor der alle ihre Bedenken verstummen müssen, von ihm vollständig umgarnt, bis sie, durch die lange Trennung selbst zu leidenschaftlicher Gluth entflammt, endlich alles thut, was er will. Den Tod der Mutter hat sie übrigens unfreiwillig veranlaßt, indem sie nach mehrfacher Benutzung dieses Mittels, einmal in ihrer angstvollen Aufregung die Dosis der drei Tropfen des Schlaftrunkes überschritt. — Faust wird nun, wegen der Ermordung ihres Bruders Valentin, den seine, von Mephistopheles geführte Hand getödtet, vor dem Blutbann fliehend, von Gretchens Seite gerissen. Sie bleibt allein, verlassen, verzweifelnd zurück; während Faust wieder ganz Mephistos Beute wird, der ihn mit sich zur Walpurgisnacht auf den Brocken, d. h. in den Strudel der Welt und des wüsten, zerstreuenden Sinnentaumels, entführt und so seine innere Angst um Gretchen und seine Gewissensbisse zu übertäuben weiß. Unterdessen versinnlicht uns der Dichter Gretchens Gemüthszustand besonders deutlich durch die Scene im Dom. Der böse Geist, der ihr dort entsetzliche Anklagen ihrer Schuld zuflüstert, ist die Personification ihres eignen, belasteten Gewissens. Ihre Verzweiflung treibt sie endlich fort aus der Heimath. Sie irrt lange im Elend umher. Sie hat ein Kind geboren und es in wilder Verzweiflung ertränkt; sie wird eingefangen und zum Tode verurtheilt. Durch die Kunde von ihrem Schicksal wird Faust aus seinem Betäubung suchenden Leben aufgeschreckt, und nun folgt die erschütternde Feldscene, die einzige in Prosa abgefaßte im ganzen Faust, gleichsam als ob sich diese riesige Höhe des Jammers nicht mehr in gebundene Rede fassen ließe; und endlich der Versuch ihrer Rettung aus dem Kerker, die Schlußscene des ersten Theiles.

Um diese letzte Scene zu verstehen, muß vor Allem bemerkt werden, daß wir es hier nicht mit einer Wahnsinnigen zu thun haben. Denn eine Wahnsinnige kann auch wegen des schwärzesten

Verbrechens nicht hingerichtet werden. Auch hätte alsdann ihre ganze Buße keinen rechten Werth. Zwar ist all ihr Empfinden, ihre ganze Phantasie durch ihre schreckliche Lage bis zur höchsten Ueberspannung gesteigert; aber was sie empfindet, was sie sieht, ist von einer grauenvollen Folgerichtigkeit, nur daß es sich nicht in der Form des verständigen Reflectirens, sondern in lebhaften Visionen ihrer erregten Einbildungskraft kund giebt. — Und hier scheidet sie sich nun in freiwilliger Entsagung von Faust. Indem sie ihre Seele in aufrichtiger Buße Gottes Barmherzigkeit empfiehlt, überantwortet sie Leib und Leben der irdischen Gerechtigkeit, darin das Gericht Gottes anerkennend. Sie wird auf Erden gerichtet, aber ihre Seele ist vor Gott gerettet; denn wie es in Goethes Ballade „Der Gott und die Bajadere", die kurz vor dem Beginn seiner erneuten Arbeit am ersten Theil des Faust gedichtet ist, heißt:

„Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder,
Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor."

Und so finden wir sie denn im zweiten Theil des Faust unter den Engelschaaren, die sich dem Throne Gottes nahen dürfen, und ihrem Flehen zur Mutter Gottes, die hier nicht mehr die „Schmerzensreiche", sondern die „Strahlenreiche" ist, gelingt es, auch für Faust eine Stätte unter den Seligen auszuwirken. Ihre Liebe ist stärker als der Tod gewesen und lebt auch nach demselben in verklärter Gestalt fort, und Faust hat Theil genommen an dieser Liebe, und diese Liebe an ihm. Er hat auch in ihr an dem bloß sinnlichen Genuß keine Befriedigung gefunden und den idealen Zug seines Wesens bewahrt. Darum können die Engel, die Fausts Unsterbliches zum Himmel emportragen, singen:

„Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen;
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen;
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben Theil genommen,
Begegnet ihm die heil'ge Schaar
Mit herzlichem Willkommen." —

In der Form endlich weicht der Faust von allen übrigen, in Versen abgefaßten Dramen Goethes darin ab, daß in ihm dem



Volksmäßigen bei Weitem mehr Rechnung getragen ist. Im ersten Theil herrscht im Ganzen möglichste Einfachheit im Versbau; im zweiten die größte Mannichfaltigkeit. Der Grundton des Versmaßes im ersten Theil ist die nationale Form des alten deutschen Volksdramas: gereimte, vierfüßige iambische Verse; doch wechseln dieselben zuweilen mit längern oder kürzern Versen ab. Das Versmaß ist mit unnachahmlicher Kraft und Ungezwungenheit behandelt. Der Reim ist abwechselnd theils gepaart, theils gekreuzt, theils umarmend oder verschränkt; hin und wieder ist er ganz vernachlässigt; eine Scene „Wald und Höhle" ist durchweg in reimlosen fünffüßigen Jamben; die Domscene in unregelmäßigen, ebenfalls reimlosen Versen; eine Scene „Trüber Tag. Feld" sogar in Prosa abgefaßt. Außerdem kommen in den eingestreuten Liedern lyrische Versmaße, in der Zueignung und in der ersten Rede des Dichters im „Vorspiel auf dem Theater" Stanzen, und endlich im Walpurgisnachtstraum, der übrigens als willkürliches Intermezzo ganz außer Zusammenhang mit der eigentlichen Handlung des Stückes steht, und deshalb bei unserer Betrachtung auch fast ganz unberücksichtigt geblieben ist, vierfüßige trochäische Verse vor. — Ebenso in Uebereinstimmung mit der ältesten Form des deutschen Volksdramas hat Goethe im ersten Theile des Faust die übliche Eintheilung in Acte verschmäht, und die einzelnen Scenen bei beständigem Wechsel des Schauplatzes ohne Unterbrechung aneinandergereiht. Die Behandlung der Sprache stimmt im Faust mit der im Götz, Clavigo und Egmont überein, wie ja dieses Stück sowohl nach der Zeit seines ganzen Entwurfes und seiner ersten Entstehung, als auch nach seinem Inhalt und seiner Tendenz durchaus mit den genannten Stücken der Sturm- und Drangperiode zusammengehört, obwohl es an Großartigkeit der Anlage und durch Gedankentiefe nicht allein sie, sondern überhaupt alle andern Dichtungen Goethes, ja der gesammten Literatur übertrifft.

